دراسة

تحولات الصورة

أثير السادة



تحولات الصورة

رقم الايداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
2011/1/343

779
السادة، أثير
تحولات الصورة، أثير السادة عمان: دار فضاءات،2011
الواصفات:الصور الفوتغرافية // الصور

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو اي جهة حكومية أخرى.

iSBN 978-9957-30-212-2



الطبعة الأولى: 2012

تحولات الصورة-أثير السادة - السعودية
دار فضاءات للنشر والتوزيع - المركز الرئيسي
عمان- شارع الملك حسين-مقابل سينما زهران
تلفاكس: 4650885 (6 -962+) هاتف جوال: 911431/777(962+)
ص.ب 20586عمان 11118 الأردن
E.mail:Dar_fadaat@yahoo.com
Website: http://www.darfadaa.com

التوزيع في تونس:
فضاءات للنشر والتوزيع - فرع تونس
شارع الهادي نويرة. النصرII - تونس 2037
تلفاكس: 21 65 82 70 (216+) - الجوال 39 42 29 98 (216+)
E.mail: fadhahet @yahoo.com
Website:http://www.darfadaa.com

تصميم الغلاف: نضال جمهور
صورة الغلاف: Kosuth, Joseph : One and Three Chairs,
1965. New York,
Museum of Modern Art (MoMA)
الصف الضوئي والإخراج الداخلي والطباعة: فضاءات للنشر والتوزيع

أثير السادة

تحولات الصورة



"عكوس" أثير السادة

هل الصورة فعلاً تختصر تعقيدات الحياة، وتختصر تناقضاتها؟

هل في الصورة الفوتوغرافية ما يساعد على اللعب بها، وفيها، وعليها؟ هل صحيح أنّها أكثر الوسائل لتمرير الأجندة السياسية، والبرامج السياسية إلى الجمهور؟ ولتمرير البرامج الثقافية أيضاً؟! كم من الصور الفوتوغرافية نحتاج لتمرير أفكار سياسية إلى الجمهور؟ هل يعتمد ذلك على الصور أم على ثقافة الجمهور؟ أم عليهما معاً؟ هل الصورة مطية الكذب؟ إلى أين تصل تنميطات الصورة؟

أسئلة كثيرة كانت في بالي لم يزدها الصديق أثير السادة في كتابه الذي بين يدي إلاّ أسئلة أخرى. فالصورة الفوتوغرافية لا تختصرُ شيئاً، ولا تختصر التعقيدات أيّا كانت. الصورة لم تكن يوماً تبسيطاً للواقع، ولا تبسيطاً لأيّ مشهد مهما كان. أقول ذلك وأنا أجد للصورة الواحدة فقط حالات، وللشخوص فيها حالات. وحتى عندما بدأ التصوير ينتقل من تصوير الشخوص إلى تصوير الموضوعات غدت هذه الموضوعات حالات أيضاً، فيها من رائحة الإنسان حالات واحتمالات. هي مصنوعة به عليه.

الصورة الفوتوغرافية مفتوحة التعقّد ومفتوحة الكلام لا يمكن أن تكون مختصرة، ولا يمكن أن "تختصر تعقيدات الحياة" على حدّ قول رئيسة لجنة تحكيم جائزة «**World Press photo**» العالمية لعام ٢٠٠٦ ميشال ماكنللي "إنّها صورة لا نملُّ النظر إليها. إنّها تختصر تعقيداتِ الحياة الحقيقية وتناقضاتها وسط الفوضى. هذه الصورة تجعل المشاهد يتجاوز المنظور" بعد فوز المصور الأمريكي سبنسر بلات بصورة لمشهد متناقض من الحرب الإسرائيلية على لبنان عام ٢٠٠٦.

الصورة ليست مكثّفة بالكثافة التي تعني "الاختصار" لكنها مفتوحة التكثيف. كان جورج هبرمان مؤلف كتاب «الصورة الصامدة 2001» يرى أنَّ لدى الصورة قوة مجهولة، أو شكلاً من اللاوعي يصفه بـ «لا شيء» .. لا شيء مقروء لا شيء مرئي مع ذلك فهو "أساسي في معنى الصورة".

كلّ هذا في الصورة الفوتوغرافية. لا أعرف إن كانت عبارة ماكنللي مستعجلة، أو

انطباعية سريعة، أم هو استعجال مترجميها إلى العربية؟!

الكاميرا تهبك الكثير كلما وهبتها عينيك، ولطافة حسّك. لكنّها لا تهبك الاختصار. ربّما تهبك كلاماً كثيراً على صورها. لكنها أيضاً بين الحين والآخر تلقنك درساً من دروس الخيبة، تنزع به منك كلّ ما تعرفه عنها وعن صورها بنات الواقع. سوف تنتج صوراً أقل من عادية، ليس فيها ممّا كنت ظننته أن تضعه فيها. ما في خاطرك لم يأت، ولم ينعكس على بناتها. وما أنتجته من صور كأنه ليس من تصويرك. ينال منك الإحباط بها، وتظنّ أنّك عاجز. وهي إذ تفعل ذلك بك ليس في نيتها أن يكون درسها الأخير. ستعود للنيل منك ربّما في اليوم الثاني، غداً، أو بعد لحظات، أو بعد أيام. حينها عليك إعادة النظر في علاقتك بها وفي نواياك اتجاهها، وأن تتربص لنواياها اتجاه عينيك أيضا، وأن لا تتأفف كثيراً من درس التواضع أمام الكاميرا.

يحدث ذلك في الكتابة أيضاً، فلا يعود الطقس الذي أنت فيه هو ما كنت ترجوه. تغلق أوراقك، أو تلملم صفحات شاشة الكمبيوتر وتغادر. هما - التصوير والكتابة - لا يتشابهان لكن بينهما علاقة شبه من وجه، هو وجه الناظر عبرهما. الكتابة تقبل بعض الكذب، والصورة لا تكون حتى يكون الكذب كلّه فيها. ويحدث ذلك كله أيضاً في الكلام على الصورة الذي يثيره هذا الكتاب كثيراً، وفي مواضع مختلفة خصوصا عند المرور بتزويلات رولان بارت وكلامه على الصورة.

أثير السادة يملك حساً غير عاديّ بالمكان، بتصويره فوتوغرافياً، وبالكلام المفتوح على الصورة، والمسرح، وثقافة رصينة في الصورة، ومن ثمّ تأثير كلّ ذلك في تحويل نقده للصورة بما يشبه مسرحة لهذه الصورة الفوتوغرفية. وهو إذ يفعل ذلك أجد كلامه على الصورة ونقده لها ليس شرحاً لهذه الصورة. بمعنى آخر ليس من النوع الذي يظن أنَّ الناظر للصور لا يمتلك حساً واعياً بها، وعليه ينبغي لفت نظره لكلّ شيء في الصورة، ووضع تأويلات للأحداث فيها.

شكرا لك يا أثير.. استمتعت بكتابك كثيراً.

حسين المحروس

المنامة / ٢٣ نوفمبر ٢٠١٠

صورة الصورة

حين كان آباؤنا يصفون الصورة بـ"العكس" كانوا يشيرون بنحو أو بآخر إلى آلية اشتغال هذا الجهاز الجديد على عالمهم، فقد وجدوا فيه قدرة على عكس صور الأشياء، تماماً كما تصنع المرايا، فامتدَّ الوصف ليصبح المصور عكاساً ومجموع الصور عكوساً وهكذا.

لقد كانت تلك إشارة أولية إلى طبيعة وعينا للصورة الفوتوغرافية، ولعل الاستخدام الشعبي لمفردة "عكس" يبدو مخالفاً للمعنى القاموسي، غير أنه واضح بأن المراد منه فعل الانعكاس، أي انعكاس صورة المرئي على رقائق التصوير آنذاك.

لم يكن السؤال عن ماهية الصورة الفوتوغرافية وحقيقتها يتجاوز هذا الحد في الوعي الجمعي، إلا أن الخطاب الديني الذي ظل متحفظاً على هذه الممارسة انشغل مبكراً في توصيف دور الإنسان في هذه العملية، فالذين انتهوا إلى تحريم التصوير كانوا يرون بأن في ذلك مضاهاة لفعل الخالق، وهم يجمعون في ذلك بين التصوير باليد وبالآلة، وبين الصورة المنحوتة وَالصورة المطبوعة، وبعضهم توقف عن القول بالحرمة على اعتبار أن فعل التصوير بالكاميرا هو فعل الآلة أولاً، ونقل للشيء على صورته ثانياً، أي أن الصورة هي انطباع للشيء كما خلقه الله دون مضاهاة.

هذا السجال الديني على ما فيه من تعميم أحياناً وتسطيح أحياناً أخرى، بدا قريباً من سجالات قديمة وأخرى متقدمة في فضاء الصورة الفوتوغرافية، تختص بحقيقة الصورة، وبحقيقة اتصال الصورة المباشر بالحقيقة، ومدى تأثير المصور والآلة في إنتاج المعنى والحقيقة في هذه الصور.

كانت النظرة السائدة منذ البدايات أن الصورة هي منتج جاهز تصنعه الآلة، ولذلك كانت موضع تشكيك في جدارة انتسابها للفن، فعلى خلاف الممارسات الإبداعية الأخرى التي هي من صنيعة الإنسان، وبالأحرى صنيعة يده التي كانت تكتب وترسم، بدت الصورة الفوتوغرافية التي تستند إلى الضوء في وجودها مجرد إعادة إنتاج ميكانيكي للحظة الأصلية، للموضوع المنظور، أي أنها بالنتيجة ليست سوى هذا الجهد لاستثمار مصدر الضوء لإبصار الأجسام وخلق أشباه لها على الورق ضمن عمليات كيميائية خاصة بالاستظهار.

جاءت الصورة وهي تحمل صفة المطابقة والمشابهة، وتختص بوظيفة العمل الوثائقي الذي يعنى بنقل الحقيقة كما هي، وكان أكثر الأسئلة جدلاً وقتها هو كيف يمكن ربطها بالفن دون أن يكون فيها عناصر التخييل التي تتصل عادة بأشكال التعبير الفنية، فسحة التخييل التي يتحكم فيها المبدع ليحيل إدراكاته إلى محسوسات ضمن قوالب فنية، فضلاً عن الاعتقاد بمحدودية قدرة المصور على التدخل في بناء الصورة، فما هو إلا أسير لميكانيكا الآلة وخصوصية الأحماض.

لا يمكن للصورة الفوتوغرافية بحسب المعترضين أن تلحق بركب الفنّ ما دامت لا تحمل شيئاً من روح الفنان وإضافاته، الزخم الروحي الذي يؤسس للقيمة الفنية لأي عمل إبداعي، وعليه اعتبر البعض التصوير ملجأً للرسامين الفاشلين وفاقدي الموهبة لا أكثر.

بعض الهجوم الحاد على الصورة كان دافعه خوف الرسامين على مستقبل الرسم بعد أن أخذ التصوير في مزاحمته من حيث الوظيفة والقيمة، فكان واضحاً في المراحل الأولى مدى تأثر رسامي البورتريه على سبيل المثال بهذا الواقع الجديد، وتراجع الطلب على هذا النمط من الرسم لصالح الصورة الفوتوغرافية التي كانت تراهن على دقة التفاصيل، وعدم حاجتها لذلك العدد من الجلسات الطويلة اللازمة لإنجاز رسوم البورتريه.

لم تحظَ الصورة وقتها باعتراف المتاحف الفنية كواحدة من مفردات الفنون الجميلة، وظلت لاعتبارات كثيرة بعيدة عن العرض وعن الحضور الفني في هذه المواقع المعنية بعرض الأعمال الإبداعية في مسيرتها التاريخية، ومن الطرائف أن حادثة جرت في فرنسا عام 1862 تقدم فيها أحد المصورين بدعوى إلى المحكمة ضد شخص استغل فيها صورة من صوره، وحكمت المحكمة حكماً أولياً بعدم شرعية المطالبة على اعتبار أن حقوق الملكية الفكرية تطبق فقط على ما هو أثر فني وإبداعي، وبما أن التصوير ليس محسوباً على الفن، فلا أصل للدعوى!

كانت المقارنات المستمرة بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي تمثل عائقاً حقيقياً في دخول الأخير ساحة الفن، وفي إيجاد إدراك واضح للجوهر الفني لهذا الشكل المستجد من أشكال التعبير، ومن تلك المقارنات التي خرج بها السجال آنذاك هي سهولة تنفيذ اللقطة وعدم الحاجة للتدرب والتعلم قياساً بالرسم الذي يستلزم الدربة والدراية لإنجاز بورتريه على سبيل المثال، وهي مقايسة بها من التبسيط المخل، حيث تعمد إلى حصر جماليات الصورة في مجرد التقاطها، ولو كان الأمر كذلك لصحت المقارنة، غير أن صناعة الصورة الجيدة تستوجب في الحد الأدنى الإلمام بمفاتيح الكاميرا وآلية عملها فضلاً عن توافر الإحساس والخبرة الفنيين.

في المقابل، كانت تجربة التصوير الفوتوغرافي تسير باتجاه التمدد والاتساع متزامنة في ذلك مع تطورات التقنية التي حملت الكاميرا في مراحل مختلفة من صورتها الأولى ذات الجودة المتدنية، إلى آفاق التقنية بتحولاتها المستمرة، في سعي لم يتوقف في اكتشاف وسائط التحميض وأسرار مصادر النور داخل الغرف المظلمة واختباراتها.

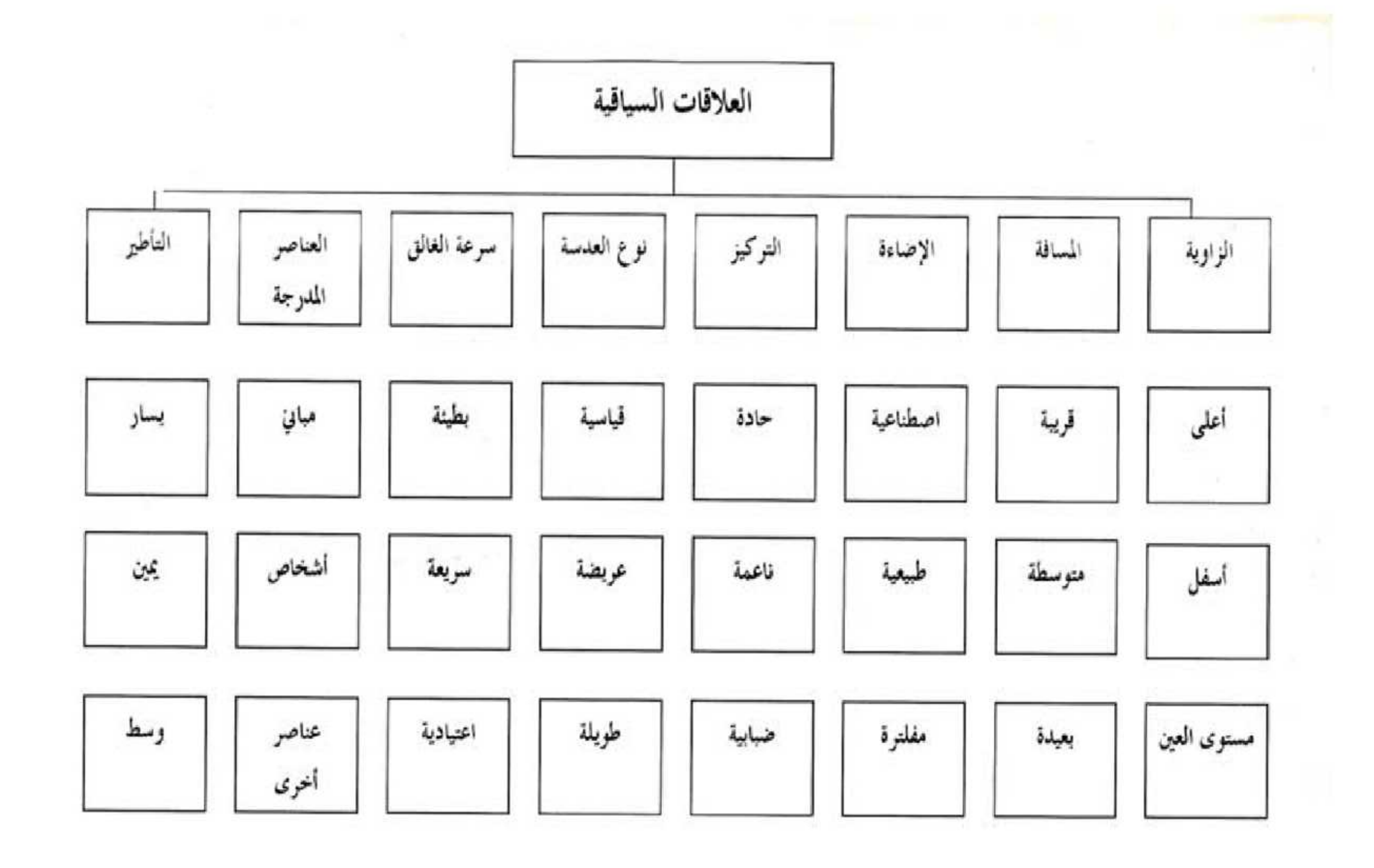
ومع نمو التجربة نما الإحساس بجماليات وإمكانات هذه الصنعة، وبدا المشتغلون في صناعة الصورة الفوتوغرافية أكثر اقتداراً على إثبات حضورهم

إبداعياً وهم يقتربون بالكاميرا إلى كل تفاصيل الحياة، يرصدون كل الأشياء من حولهم، في امتياز حقيقي يتعذر الحصول عليه في تجارب الرسم وأشكال التصوير الأخرى، ومن هناك أفاد التشكيل من التصوير الضوئي في وجوه عدة، فقد وجهت الكاميرا الأنظار إلى زوايا غير منظورة، لحظات غير مدركة ضمن جزئيات الحركة، كما استعان البعض بالصورة لاستكمال أعماله الفنية، وفي كل ذلك إقرار بفرادة هذا الجهاز العجيب.

لقد سعى المصورون إلى إعادة الاعتبار لدور المصور في صناعة الصور، وهو الدور الذي تم انتقاصه تحت دعاوى النقل المباشر للواقع ومحدودية القدرة على التدخل، فكانت البراعة في تصوير المواضيع وابتكار الأفكار، ومحاولة محاكاة فن الرسم في أحيان أخرى كما في تنعيم صور البورتريه، الأمر الذي ساهم في بناء القناعة وإن في شكلها البسيط بوجود لمسات المصور على الصورة الفوتوغرافية.

وشيئاً فشيئاً بدا الحديث عن إمكانية خروج الصورة عن مجرد النسخ المباشر مستساغاً ومتداولاً، إلى أن صرنا اليوم نتحدث صراحة عن وجود أشياء عديدة لها اتصال بعملية إنتاج الصورة، ولها فاعلية في توجيه الصورة وبناء دلالاتها، منها سياق الصورة، موضوع الصورة، علاقة المصور بالصورة وهكذا..

وقد قدمت الدراسات السيميولوجية لاحقاً على هذا المستوى وصفاً تحليلياً لتلك للعناصر الرئيسية في بناء الصورة والعلاقات المتداخلة فيما بينها، ضمن اشتغالها على تحليل النماذج غير اللسانية، وهو تحليل مبني على النظر إلى الصورة بوصفها لغة، لها قواعدها ونماذجها، كما هو موضح في الرسم المدرج أدناه، والذي يمكن لنا أن نعتبره تخطيطاً لأشكال الصرف والنحو في بناء الصورة. (أنظر الصورة ص16)


العلاقات السياقية
الزاوية
المسافة
الإضاءة
التركيز
نوع العدسة
سرعة الغالق
العناصر المدرجة
التأطير
أعلى
قريبة
اصطناعية
حادة
قياسية
بطيئة
مباني
يسار
أسفل
متوسطة
طبيعية
ناعمة
عريضة
سريعة
أشخاص
يمين
مستوى العين
بعيدة
مفلترة
ضبابية
طويلة
اعتيادية
عناصر أخرى
وسط

كانت الصورة الفوتوغرافية بحسب الدراسات السيميولوجية أقـرب أشـكال التمثيـل مطابقـة لموضوعاتها، بمعنى أن الصورة تمثل حالة أيقونية في سلوكها العلاماتي، أي أن الـدال والمـدلول وفـق التقسيم السوسيري لإنتاج الدلالة متقاربان إلى الحد الذي "نفقد فيه الشـعور بأنهـا ليسـت الشيء نفسه"، مع التأكيد على قابلية الصورة أن تكون علامة شاهدية أو رمزية بحسـب طريقـة اتصـالها بموضوعها.

غير أن مسألة المماثلة والتشابه كانت محل مراجعـة جوهريـة مـن جهـة الطبيعـة التمثيليـة للتصوير الفوتوغرافي، حيث سعت منهجيات النقد الحديث إلى إخـراج الصـورة الفوتوغرافيـة مـن ميدان التبسيط والبحث عن مدخل جديـد لاكتشـاف "البنيـة الإدراكيـة" التـي تحـدد بهـا طبيعـة العلاقة بين الصورة وموضوعاتها، وإعادة تعريف فكرة التمثيل الأيقوني المفترض في بناء الصورة.

وهنا نمت الجهود ناحية التمييز بين إدراك الصورة على مسـتوى وجودهـا وبـين إدراكهـا عـلى مستوى الدلالة والمعنى، فالصـورة بمـا هـي انعكـاس تحيـل عـلى حادثـة مـا، وهـذه هـي الإشـارة الصريحة على اتصـالها بالحقيقـة، أي حقيقـة وجـود الشيء المصـور، غـير أن ذلـك لا يعنـي إدراكـاً لحقيقة معناها، "فالتعرف على هذه الواقعة باعتبارها شيئاً موجوداً خارج الذات، عمليـة مختلفـة عن عملية تأويلها وتحديد كامل دلالاتها داخل الصرح الثقافي الذي يحكم مجتمعاً ما..".

وعلى هذا الأساس ستقترح المقاربات النقدية والأبستمولوجية أشكالاً جديدة لسيرورة الدلالـة في ميدان الصورة التي ستتخلص من طابعها الأيقـوني ضـمن فرضـيات التلقـي والاتصـال الحديثـة، وبناء عليه سيندرج المتلقي هو الآخر في معادلة البناء وتشييد المعنى، وسيسند إليـه فعـل القـراءة والتأويل، مع الاحتفاظ بصورة المبدع/المصور كطرف آخر في معادلة الاتصـال التـي تمـر مـن خـلال وساطة الصورة.

ليس ثمة تمثيل بريء خال من ترسبات الذات، هذا ما ستقرره الدراسات الثقافية لاحقاً وهي تؤسس للمقروئية الجديدة لأشكال التعبير الفنية ومنها الصورة، ستصبح الصورة امتداداً لهذه الذات وترسباتها، معارفها ومواقفها، انفعالاتها التي سترسم حدود الصورة وأبعادها.

الصورة بذلك تشبه نفسها، بمقدار ما تشبه الواقع، تشير إلى ذات صانعها بقدر ما تشير إلى الحادثة ذاتها، ففي كل صورة يمارس المصور معاودة إنتاج ذاته داخل الصورة ضمن سلسلة من الاستحسانات والانتخابات من مشهد الحدث الذي سيقبض منه في كل مرة على حفنة ضوء، ووحدة صغيرة من حساب الزمن المستمر في تدفقه.

وبذلك لن يكون انعكاس الضوء سوى انعكاسٍ لذات الفنان، وتلك المساحة غير المرئية من الأحلام والهواجس والمواقف التي تعلن حضورها عبر تفاصيل الصورة، وهو التفسير الذي سيعيد تشكيل مفهوم الصورة على خلاف الحالة المرآتية التي كانت تفترض غياب المصور كوسيط فاعل في إنتاج الصورة، لتكون وظيفته الحقيقية صناعة الصورة وليس مجرد التقاطها.

والحقيقة أن التغير في فهم وظيفة المصور وإدراك طبيعة الصور ما كان منفصلاً عن سياق التحولات الثقافية والمعرفية من جهة، والتحولات التكنولوجية من جهة أخرى، فلا ينبغي عزل حرفة التصوير عن باقي الممارسات الإبداعية والتي مرت بأشكال من التغيير في تقاليدها ومظاهرها وذلك ضمن أفق التحولات الثقافية التي شكلت الوعي البشري في القرنين الفائتين.

يتعين النظر إلى الصورة الفوتوغرافية في سياق نقاشات الحداثة وما بعدها، وما أنتجته تلك النقاشات من تصورات ومفاهيم ومعايير مؤطرة للعمل الثقافي، حتى نتفحص تأثيرات هذه الحقبة الزمنية وتياراتها على اتجاهات الصورة الفوتوغرافية على مستوى الإنتاج والتلقي على السواء.

يتمثل المظهر الحداثي للصورة بحسب الباحثين في افتراقها عن النزعة التأثيرية/الانطباعية التي نمت في أواخر القرن التاسع عشر ضمن محاولات المصورين الاقتراب من عالم التشكيل لاكتساب شرعية الدخول في نادي الفن، فصارت الدعوة مع الحداثة باتجاه إيجاد صورة فوتوغرافية خالصة، تعكس خصائص هذا الوسيط الفني وتعمل على استثمارها.

لم يكن الحداثيون منشغلين بجعل الصورة وسيطاً للبحث في المواضيع بقدر ما كانوا مهتمين بالمسائل الجمالية، فكان العمل منصباً على إنتاج صورة مباشرة حادة التفاصيل دون أي تدخلات، وكان الشعار هو لنجعل الصورة أكثر شبهاً بالصورة، في إشارة إلى هاجس حداثي آخر هو الحفاظ على موضوعية الصورة الفوتوغرافية.

تجارب إدوارد وتسون كانت واحدة من العلامات البارزة في حقبة الحداثة، انشغل فيها بداية بصناعة البورتريه ثم باكتشاف الجسد وتغيراته، وحتى اكتشاف الطبيعة وجمالياتها النحتية إلى أن اقترب من لحظات التجريد في التشكيلات الطبيعية للخضروات، ولعل الصورة الأبيض والأسود لتكوين الفلفل البارد هي الأشهر، وفيها تظهر الصورة تأثيرات أشبه بالنحت في تفاصيل قطعة الفلفل.

وإذا كانت الحداثة في التصوير بدأت من لحظة الانزياح في التركيز من الموضوع محل التصوير إلى الصورة ذاتها باعتبارها الموضوع، فإن ما بعد الحداثة جاءت لتركز على ما وراء الصورة أكثر من الصورة ذاتها، أي الأفكار التي تستبطنها الصورة والرسالة التي تحملها، وكان النقد منصباً على مقولات الحداثة وفي مقدمتها الموضوعية، فبحسب الوعي المابعدي ثمة بعد ذاتي في الصناعة الفنية لا يمكن التجرد منه ولا الحديث معه عن الموضوعية الخالصة، ولذلك لم تنشغل تجارب ما بعد الحداثة بمسألة حدة الصورة بل وجدتها إمعاناً

في الإيهام بالموضوعية، وعليه أصبحت الصورة التي يقدمها الفنان هي تعبير عن ما يراه وما يشـعر به معاً.

كان يبدو جلياً مدى تأثر الصورة الفوتوغرافية بالتيارات الفنية والمدارس الفكرية التي رسمت ملامح هذه المرحلة، في الوقت الذي كانـت تعـيش فيـه الفنـون تجـاوراً وتقاطعـاً دائمـاً، مـا جعـل الصورة حاضرة ضمن بناءات فنية جديدة كأشكال التجميع والدمج التي ظهرت في تجارب الكولاج والمفاهيمية والتركيبية.

برزت طرق جديدة للتعبير بالصورة غير أنها لم تكن في الغالب مشغولة بتطوير الصورة بقـدر انشغالها في توظيفها لدعم فكرة العمل المفتوح على مساحة الإبداع بكافة ألوانـه التعبيريـة، فهـي أداة مكملة في أحيان، ومفـردة ضـمن جملـة مفـردات كـما في الفـن المفـاهيمي والتركيبـي، أي أن الممارسة بذاتها لم تنتج تغلغلاً في جماليات الصورة، بل قدمت تصورات عن أشكال العلاقة الممكنة للصورة الفوتوغرافية في حال تضافرها مع الفنون الأخرى.

ثمة مصورون جدد لكن ليس بالمعنى التقليدي، فهم في الغالب لا يملكون دراية فنية بتقنيـات التصوير، بل يفيدون من الصورة في تصعيد الجدل المعرفي الذي تنحـو باتجاهـه فكـرة العمـل، مـا يمنح العمل قيمته الجمالية التـي تتصـل بالدرجـة الأولى بجماليـات التلقـي مـن المنظـور النقـدي الحديث.

الصورة اليوم في صيغتها الرقمية هي أقرب لتصورات مـا بعـد الحداثـة، مـن حيـث انفتاحهـا على قابليات التركيب والتفكيك، فهي بحسب الأوصاف الجديدة حزمـة مـن الطبقـات والشرائـح، وعدد مقدر من البكسلات.. هي اليـوم أكـثر مرونـة، أكـثر طواعيـة، تبـدو كمجموعـة "بكسـلات" قابلة للحركة، وعليـه تتكـاثر احـتمالات الخـداع، أي بنحـو هـدم معنـى وبنـاء آخـر، وإذا كانـت الصـورة في وجههـا الإبـداعي تعـيش أسـئلة جماليـة مـع تنـامي حضـور الفوتوشـوب، أو

لنقل فنية لمزيد من الدقة، فإنها في وجهها الوثائقي تواجه أسئلة أخلاقية حول مصداقيتها وقيمتها، حول التزام المصورين برواية الواقع كما يرونه عبر الصورة.

كلنا يمارس بنحو أو بآخر محاولة التأثير على الصورة بعد التقاطها عبر البرامج المعروفة لتصحيح الصور، وثمة ما هو مشترك ومتفق عليه كسلوك مقبول في معالجة الصور كتصحيح عمق الألوان، وإزالة الزوائد، ومعالجة مساحات العتمة الناتجة عن فوارق التعريض، وهذه المعالجات يجري قبولها باعتبارها تصحيحاً لأخطاء فنية وليس التأثير على اتجاه الموضوع بغرض التضليل أو تزييف الحقائق.

إنها صورة الواقع الجديد، أو الحقيقة الجديدة، وفيها يمارس الكمبيوتر عملية هدم وإزالة لكثير من يقينيات الصورة، وتعريض المسافة بين الأصل والصورة، وإعادة تأهيل لعلاقة الصورة بالتصاميم، وعلاقة الصورة بالرسم والنحت، وعلاقة العين بما ترى وما لا ترى من الصورة الفوتوغرافية، حتى انتهينا اليوم في عهد الديجتال إلى السؤال إن كان ما نراه من هذا الفن الجديد هو صورة فوتوغرافية أم لا، وذلك في صورة مقلوبة من السؤال القديم الذي كان يجادل حول ما إذا كانت الصورة الفوتوغرافية من أشكال الفن!.

المصادر

1. Linda Grace-Kobas: N.Y. Times critic discusses photography as an art form (http://www.news.cornell.edu/chronicle/97/10.9.97/photography.html).

2. Niamh Sloyne, how photographs can be seen as involving the photographer's interpretation of the world (2004) http://www.aber.ac.uk/media/Students/nss0201.doc

3. Soutter, Lucy. "The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography." Afterimage Vol. 26 1999.

4. Gregory t. Davis: " The Relevance of Modernism in Contemporary Photography", lecture at Savannah College of Art and Design, 2005.

5. Kate Ames, "Evolution of photography", lecture at Central Queensland University.

6. 2003 سعيد بن كراد، التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى http://www.saidbengrad.com/ar/art1.htm.

تحولات الصورة

(1)

المصورون ليسوا وحدهم من يشعر بحجم المسافة التي قطعناها تقنياً خلال عقود قليلة جداً من الزمن، وكم خطوة قفزت صناعة الكاميرا منذ لحظة ولادتهـا في مطلـع القـرن التاسـع عشر إلى يومنا هذا، فكلنا شهود على بعض تلك الفصول مـن التحـولات التـي أخرجـت الصـورة مـن عتمـة الغرف المظلمة إلى الشاشات المضيئة، من الشرائط الفلمية السـوداء إلى الأقـراص المرنـة وبطاقـات الـذاكرة، من بركة الأحماض الكيميائية إلى البرامج الناعمة.

شاهدنا الكاميرا حتماً وهي تنتقل من صورة ذلك الجهاز الممتلئ وزناً إلى صورة الكاميرا عديمة الوزن، ودعنا سوياً يوماً ما شرائط الأفلام ومكائنها التي توشـك عـلى الانقـراض كـما يظـن الـبعض، وصار الزمن القهري بين التقاط الصورة وإنتاجها حدثاً ماضـياً بعـد دخولنـا اللحظـة الرقميـة التـي ضغطت كل عمليات التصوير الضوئي في ضربة زر.

ما بين الكاميرا كبيرة الحجم وتلك الكاميرا الكبسولة ثمة مسافة طويلة قطعناها، مسافة غنيـة بالتحولات، بالأسئلة، غنية بالمحطات التي تركت آثارها على تجربة التصوير، كما تركت أثرهـا عـلى واقعنا الإنساني، فالصورة أثرت وتأثرت، وهذا ما نسـعى لاكتشـافه ضـمن مطالعـة بانوراميـة عـلى فصول من تحولات الصورة، والتحول هنا يحتمل أكثر من وجـه، فهـو تـارة نريـد بـه الانتقـال مـن موقع لآخر، أو الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، ونريد به التبدل من جنس لآخر، من معنى لآخر، من صورة لأخرى، فسعة هذا التحول هي من سعة المفردة ذاتها، فهـو التغيـير وهـو التبـدل وهـو الانقلاب والانتقال.

(2)

كان أهم تحول في مشوار التصوير الضوئي مرتبطاً بالخروج من لحظة الحلم، بالخروج من ذلك الثقب الضيق الذي كان يمرر الضوء ليعكس صور الأشياء كما كان يعكس نوايا الإنسان الأول في اكتشاف الصور الضوئية، من أول ظل على جدران الكهوف إلى انكسارات الضوء واكتشاف الغرف المظلمة، فقبل أن توجد قواعد ومقاييس التصوير الضوئي التي عرفناها في مطلع القرن التاسع عشر وجد الإنسان المشغول بالضوء وانعكاساته والحالم بتثبيت صورته على جدران الحياة، يختلف الدارسون في تحديد النقطة الأولى للإرهاصات الأولى لفكرة التصوير الضوئي، لكن ما يعنينا هو اتفاقهم على وجود الفكرة في حيز الحلم في تاريخ الإنسانية السحيق.

ما بين الحلم والواقع جسر طويل اجتازته فكرة التصوير قبل أن نحظى بأول جهاز للتصوير مع بداية القرن التاسع عشر، ذلك الجهاز الذي كنا انتظرنا ولادته في عالم الفيزياء والبصريات فجاءتنا أخباره من مختبرات الكيمياء، كيمياء سخية دخلنا معها بداية إلى لحظة الأبيض والأسود عبر خليط الأملاح والمستحلبات والمرشحات قبل أن نقف على تخوم اللون في النصف الأول من القرن العشرين.

(3)

سوف تجعل هذه الآلة الحلمُ نفسها في مواجهة سؤال الواقع من اليوم الأول، لترسم لنفسها خريطة طريق للتطوير باتجاه صورة محكومة بقوة المماثلة باعتبارها أكثر الأشياء فرادة وسحراً في صنيع الصورة، ولتجعل منه سؤالها الجمالي الذي سيفترض معه الناقمون والناقدون عدم تصالحها مع عنوان الفن، وهو المحرك الآخر باتجاه تحولات الصورة جمالياً واجتماعياً ومعرفياً.

أصبحنا اليوم أكثر تقبلاً لهذه الصلة بين الصورة الفوتوغرافية والفن، في الوقت الذي تعرضت فيه العلاقة بين الصورة والحقيقة/الواقع إلى هزات متكررة كانت هي التعبير الأوضح عن التحولات في إدراك الصورة، فيما الانقلاب الأكبر هو في اكتساح التمثيلات البصرية لمختلف أشكال الإنتاج الثقافي، فسلسلة التغيرات التكنولوجية التي لحقت بالصورة أخرجتنا إلى دوائر جديدة على مستوى الإنتاج والاستهلاك، بمعنى الانتقال إلى ممارسات جديدة في صناعة الصورة تطال اتجاهات التصوير وموضوعاته والمستخدمين وطرق استهلاك وتداول الصور، فإذا كانت كوداك بشعارها اضغط الزر ونحن نصنع الباقي قد مثلت ثورة صغرى في تاريخ التصوير بإخراجها الكاميرا إلى الحياة العامة، فإن اللحظة الرقمية بكل ما فيها من إضافات تقنية قد حملت الصورة الفوتوغرافية إلى خارج حدود قوانين الصورة التقليدية، من جهة صلتها بالحقيقة والزمان والمكان، حيث تعيش الصور الرقمية حيوات متعددة يكون فيها كل شيء داخل الصورة قابلاً للتحريك، ومن جهة بنائها الداخلي الذي لم يعد متصلاً بأحماض الكيمياء وإنما بلوغريثم الرياضيات والمنطق الرياضي، فالبكسلات (**Pixels**) التي تمثل العناصر المكونة للصور قائمة على قيم رقمية.

(4)

كانت كوداك قد قدمت كاميرتها الأولى ذات الحجم الصغير للسوق بقيمة عشرة دولارات في الولايات المتحدة أواخر القرن التاسع عشر وتمكنت خلال خمس سنوات من بيع مئة ألف كاميرا، هذه الكاميرات التي أدخلت الصورة إلى حيز العائلة، والذاكرة الفردية، لتصبح الحياة برمتها على حد وصف أحدهم موضوعاً يستحق التصوير والتذكر.

حين تصبح الكاميرا متاحة لهذا العدد يعني أنها لم تعد حكراً على النخبة، وأنها باتت متاحة لأناس يعيشون على الهامش ممن يبحثون عن تخليد صورهم،

لذلك سيقدم الممارسون الجدد من الهواة شكلاً مفارقاً من الصور لما هو متعارف عليه عند المحترفين، صوراً تلقائية وعشوائية، لا تنشغل غالباً بالتفاصيل الفنية، وهو ما أثر بنحو مفارق على اتجاهات التصوير الاحترافي بعد أن تم توظيف ما تعارف عليه بصور سنوبشات (**Snapshot**) في تصوير المدن والحياة اليومية، وهو الاتجاه الذي لا زال حاضراً في لغة الدعاية والإعلام من خلال إنتاج صور تميل إلى أجواء السنابشوت، حيث يجري تقديم الموديل في لقطة غير واضحة أو غير مؤطرة بالشكل الفني التقليدي، وضعية الجسد بكاملها تغيرت لتخرج عن لغة الاستوديوهات، خالية من تقاليد التصوير المعهودة.. نوع من التصوير الشعبي لنقل، إلا أنه حافل بالإشارات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

(5)

اليوم لا أحد يملك أن يحصي عدد الصور الفوتوغرافية التي ينتجها أهل الأرض في كل ساعة بل في كل دقيقة، لأن الكاميرا أصبحت جزءاً من كل شيء، والصورة شاهد على كل شيء، لقد أرغمتنا الثورة الرقمية على التكيف مع هذا الواقع الذي يجعل الصورة محيطة بنا من كل اتجاه، هو حصار الصورة الذي يجعلنا في أي لحظة في مهب الضوء، وداخل أرشيف التصوير، ديمقراطية الصورة كما يصفونها أفسدت على الخائفين من الصورة خشوعهم، حتى أصبح شأن حرمة التصوير حكاية للتاريخ.

هكذا لامس التغيير مختلف العناوين والاتجاهات، وأضحى العنوان الأبرز لحياة الصورة عموماً، والصورة الفوتوغرافية على وجه التحديد، في هذه الخطاطة يمكن أن نضع إطاراً منهجياً لطبيعة التحولات التي حدثت في عالم الصورة، هنا نحاول موضعة الصورة ضمن المشهد الإنساني العريض، نتدارس شبكة العلاقات التي تحتكم إليها الصورة في حراكها، ولعلنا نلحظ حاكمية التقنية في التأثير على جوهر الصورة، فما جرى من تغييرات على مستوى معالجة

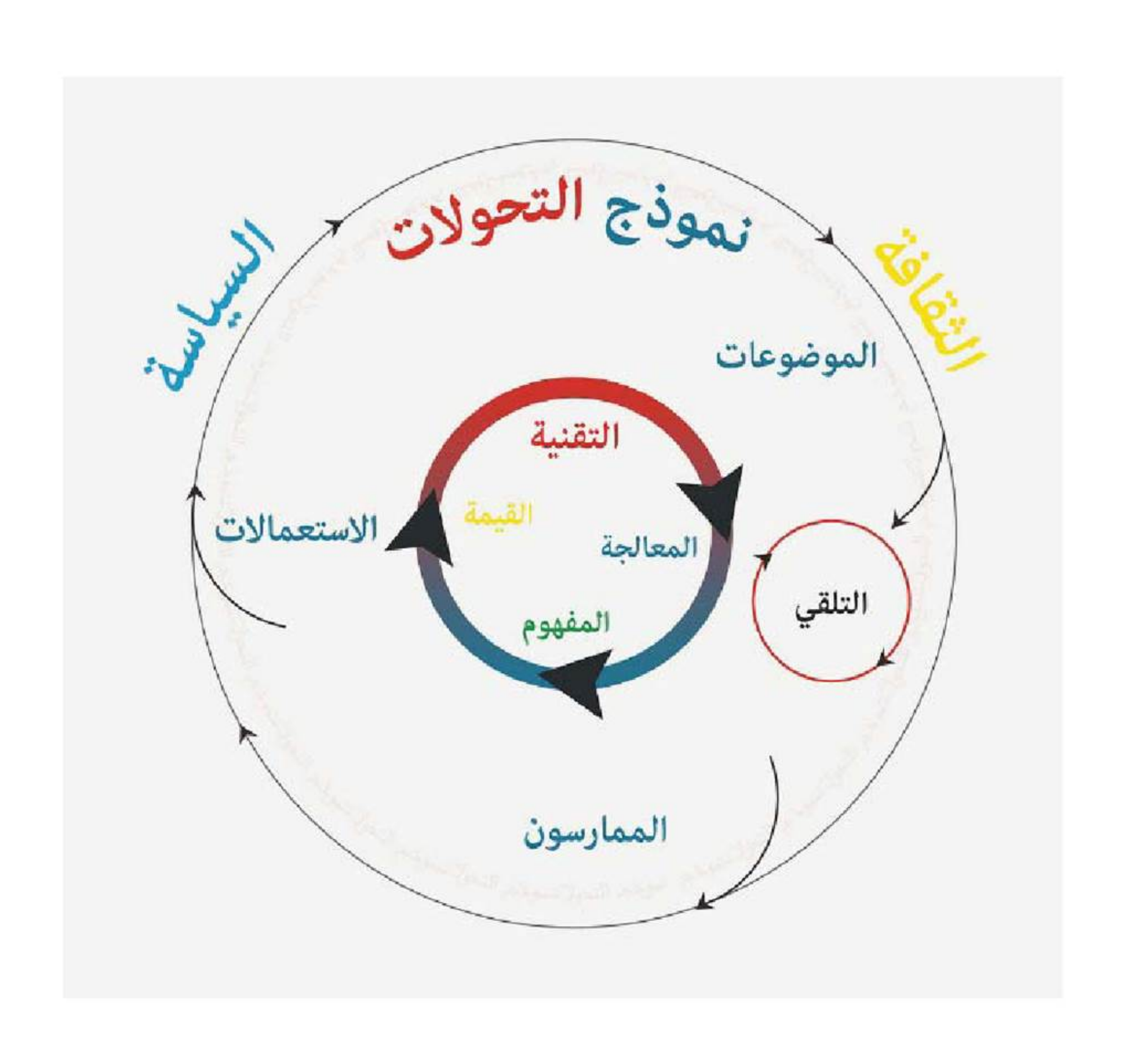
الصورة وإنتاجها ترك أثره الواضح على مفهوم الصورة، وبالتالي قيمة الصورة، وهذا ما تزامن معه تغير في الموضوعات والاستعمالات مصحوباً بالتغير في ديموغرافيا المستخدمين، وضمن معادلة الاستهلاك والإنتاج تلك تجري عملية التلقي، أي تلقي الناس لتلك الصور وتفاعلهم معها، وهنا تلامس تغييرات الصورة أضلاع المشهد الإنساني: الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة تاركة آثارها عليه. (أنظر صورة ص29)

(6)

مجال التلقي هو المساحة التي يجري فيها تداول الصورة، هو المجال الحي الذي يجسد بكثير من المباشرة ما يجري من تغيرات في أحوال الصورة، هنا كان الناس في البدايات- كما تروي سوزان سونتاغ- يرون في الكاميرا آلة نسخ (PhotoCopy Machine)، وعلى هذا جرى النظر إلى أفعال الكاميرا ووظائفها، غير أنهم سرعان ما التفتوا إلى أن المصورين حين يلتقطون صورة ما لا يحظون بنفس الصورة، ثمة فارق ما بين تلك الصور رغم وحدة الموضوع محل التصوير.. هناك صار الحديث عن الصورة لا بوصفها شاهداً على حدث ما، بل على ما يراه الشخص ذاته، وصارت الصورة أكثر من مجرد سجل توثيقي بل حالة من حالات التقييم للعالم.

ومن جملة ما كان سائداً هو أن ما نراه هو عينه ما يحدث في الخارج، أي تطابق الصورة المطبوعة في الذهن مع الشيء المشاهد، لكن توسط الرائي وفاعليته في مجال الرؤية كان محور التنظيرات في المراحل المتأخرة، كان النقاش مفتوحاً حول العلاقة بين الشيء وبين المتفرج عن دور كل منهما وموقعهما من معادلة المعنى، فأن ننظر إلى الشيء لا يمثل مجرد فعل نمارسه بل هو شيء يحدث فينا أيضاً، جرى بناء علاقة تفاعلية بين الاثنين، فالصورة تملك القدرة على التمثل البصري

لموضوعاتها غير أن المعنى ليس مستقراً بداخلها فقط بل هو نتاج عملية حوارية تنشأ بين الرائي وبين الصورة.


نموذج التحولات
الثقافة
السياسة
الموضوعات
التقنية
القيمة
المعالجة
الاستعمالات
المفهوم
التلقي
الممارسون

(7)

السياق الذي توظف فيه الصورة له تأثيره أيضاً، فكل استخدام وكل حالة كما تشير سونتاغ تفترض معنى ما لصورة شخص ما على سبيل المثال.. الصورة في جاليري أو في كتاب أو مجلة أو في جواز سفر أو محضر شرطة .. كلها تحكي عن تعدد في الأغراض وتعدد في الدلالات، فالصورة باعتبارها جزءاً في سياق ما يصبح معناها رهناً بهذا الرباط السياقي ولا ضمانة باستقرار المعنى مع تحول السياق.

المعنى ذاته يمضي إليه الناقد الإنجليزي John Tagg الذي لا يرى بوجود هوية ثابتة لفعل التصوير، فهو لا يعيش حالة سكون أو وضعاً ثقافياً أحادياً، وإنما يتشكل بحسب الخطاب المنتج له، والأيديولوجيا التي تجعل منها جزءاً من أدوات السلطة، فتاريخ الصورة في حقل الشرطة والمؤسسات الأمنية على سبيل المثال هو من تاريخ هذه المؤسسات وتعريفها للجريمة والعدالة، وبالتالي لا تحدث الصورة خارج المنظومة الخطابية، ولا تملك أن تتحدث بنفسها عن نفسها، وعليه ينبغي الكشف عن أيديولوجيا الخطاب والبحث في المساحة المتوارية وراء الصورة للوصول إلى دلالاتها.

(8)

والمفارقة أنه مع تقدم تكنولوجيا التصوير تراجعت الثقة في مصداقية هذا الجهاز، يتحدث الدارسون عن تبدل النظرة إلى منتجات الصورة وهذا يعني كل أشكال الإعلام خلال التسعينيات من القرن الفائت تزامناً مع تطور أدوات التصوير ووسائل التبديل والتعديل في الصور، هل ما تعرضه الصورة حقيقة أم لا بات سؤالاً حاضراً بقوة من بعد هذه المرحلة، ربما تذكرنا الكتابات الأولى وميلها للقول بأن ما نراه هو عين الحقيقة "Seeing is believing"، غير أن نظرة الشك اليوم تسبق نظرة اليقين عند القارئ والمتابع، الأمر الذي يمثل ضغطاً في الاتجاه الآخر على

وسائل الإعلام للإفصاح عن تدخلاتها متى ما كانت مؤثرة حفاظاً على صـدقيتها أمـام المتـابع، كـأن تشير إلى أن الصورة توضيحية من حيث الغرض.

في المقابل، كانت الثقة تزداد أكثر فـأكثر في فاعليـة المصـور ودوره في صـناعة الصـورة، وذلـك بالتزامن مع الطواعية والمرونة التي حظيت بها الصورة عبر قنوات المعالجة الرقمية، والتي وهبـت المصور المزيد من الحرية لاستخدام يده في تشكيل الصورة النهائية، فالصـورة بـذلك ليسـت حـدثاً قائماً قبل التصوير، ولا لحظة التصوير، وإنما بعده أيضاً، وهذه الحرية ستصبح هـدفاً مـن أهـداف التطوير على مستوى برامج تحرير الصـورة، وبـرامج تطـوير الكـاميرات الرقميـة عـلى حـد سـواء، فالبرامج تسعى لإضافة المزيد من الخصائص التي تساعد على تحريـر الصـورة، كـما سـيدفع صـناع أجهزة التصوير لتحويل بعض تلك الخصائص إلى الكاميرا ذاتها.

(9)

الثورة الرقمية قدمت لنا أيضاً سياقاً جديداً لاستهلاك الصور وتداولها، المواقع الإلكترونية التي جعلت من الصورة موضوعاً وطريقة للتواصل الاجتماعي، حيث يعرض الناس ذكرياتهم، خـبراتهم، وأشياء أخرى تتصل بما يحبون ويكرهون، وما يضيفون ويحذفون من هذا المشهد الحياتي اليومي.

صناديق البريد الإلكترونية تحكي عن هوس التبادل، وفائض الكرم الذي لا ينقطع وفيه الكثـير من الاحتفاء بالصورة، فالصورة أيسر من الكتابة ساعة المطالعة، لذلك يبحثون عن صورة يرسـمون حولها حكاية، صورة وعظية، صورة تهكمية، صورة شخصية، صورة إخبارية، وصورة فنية.

لم تعـد الصـورة الشخصـية تسـكن في حيـز الخصوصـية، فهـي متاحـة للأصـدقاء والغرباء العابرين من ذات المكان، لا يتقدم هذا الهاجس دائمـاً رغـم تـوافر الوسـائل لصـيانة الخصوصـية في مواقـع الصـور، هنـاك قبـول ضـمني بجعـل الصـورة متاحـة للآخـرين، يـحضر ويغيـب بحسـب موضـوعات الصـورة، ونظـرات الغربـاء تصـبح

مقصودة حين تربط الصورة بمفاتيح وعناوين للمعاونة في محركات البحث، دون أن يمنع ذلك من وجود آخرين من المحسوبين على "ثقافة الكوداك" كما صاغها ريكارد كالفين يحاولون التكيف وفق صيغة لا تسقط فكرة الخصوصية والرباط المفترض بين مستخدمي الصورة، لذلك يبدو التباين بين نمطين من مستهلكي الصورة إلكترونياً، من حيث الوسائط وأنماط التبادل وحجم الصور وتعدادها.

(10)

والسؤال الأخير الذي كان هو الآخر عرضة للتحول: هل من مستقبل جديد آخر ينتظر الصورة؟

هل سنستقبل عهداً جديداً للصورة الفوتوغرافية؟.. في كل مرحلة كان هنالك محاولة لاستشراف المستقبل والتفكير فيه، وكانت الأسئلة في الغالب مرتبطة بتطلعات المنشغلين بشؤون الصورة، ممارسين ومستهلكين، ولو عدنا إلى الوراء، وإلى ما بعد الحرب العالمية الثانية تحديداً، وهي مرحلة فاصلة في تاريخ التصوير على اعتبار أن المائة سنة التي تلت اختراع جهاز التصوير لم تشهد تطورات كبيرة على مستوى التجربة تقنياً وفنياً، هناك سنقرأ توقعات لمستقبل الصورة تتصل بجودة الطباعة ومواد الطباعة، وجودة التصوير الملون، وتبسيط أو اختصار بعض عمليات التصوير، فضلاً عن اتساع دائرة المستخدمين وتوقع صعود المصورين الهواة، وتبدلات في حجم أدوات التصوير، وهي أشياء قد حدثت فعلاً، لأنها كانت تمثل هاجساً ورغبة لدى المشاركين في صناعة التصوير، غير أن أفق التوقعات لم يصل إلى حد التنبؤ بالثورة الرقمية نظراً لعدم وجود إرهاصات أولية تشير إليها على مستوى العلوم والمعرفة.

لكن المفارقة أن واحداً من أسئلة الماضي ما زال قائماً ويمثل اليوم سؤالاً ملحاً لمستقبل الصورة، وهو الرغبة في إيجاد صورة فوتوغرافية ثلاثية الأبعاد، ففي مطلع القرن العشرين حاول الفرنسي غبريال ليبمان Gabriel Lippmann، صاحب

الدور الأهم في ولادة الصورة الملونة، أن يضع تصوراً نظرياً لإمكانية تحقيق ذلك، وكان التصور يفترض استخدام أكثر من عدسة لتكوين الأبعاد الثلاثية.

هذه الفكرة هي محل اهتمام المبرمجين لبرنامج الفوتوشوب، وربما سواهم، غير أنهم مقتنعين أنَّ الأمر يحتاج إلى تطوير أجهزة التصوير أيضاً لبلوغ اللحظة التي يصبح فيها هذا الحلم حقيقة، وهو بالفعل ما عمدت إلى صنعه شركة فوجي فيلم منتصف العام الماضي بإعلانها عن ولادة كاميرا رقمية ثلاثية الأبعاد لها عدستان تمكن المستخدم من التقاط أي صورة من زاويتين في الوقت نفسه.

هذا يعني أنَّ الصورة المستحيلة أصبحت ممكنة جداً، وأن سؤال المستقبل هو في لحظة تحول، ليبقى السؤال: ماذا بعد؟

أظن أن كل شيء ممكن الآن، إلا موت الصورة الفوتوغرافية!!

المصادر

1. Sontag, Susan: On Photography. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977.

2. Andrew D. Miller and W. Keith Edwards: Give and Take: A Study of Consumer Photo-Sharing.

3. Culture and Practice (http://www.cc.gatech.edu/~keith/pubs/chi2007-photosharing.pdf).

4. Kelly Reid : LIQUID PHOTOGRAPHY?

5. NARRATIVE AND TECHNOLOGY IN DIGITAL PHOTOGRAPHIC PRACTICES: Canadian theses, Queen's University Dec. 2008. (https://qspace.library.queensu.ca/handle/1974/160).

6. Jonathan E. Schroeder: Snapshot Aesthetics in Brand Culture, University Of Exeter J E Schroed. (http://www.som.surrey.ac.uk/invisio/seminar/Snapshot%20Aesthetics%20in%20Brand%20Culture.pdf)

7. Jessica Evans and Stuart Hall, Visual Culture: The Reader, London: Sage 1999

8. (http://books.google.com.sa/books?id=kYXnwXrmXPgC&lpg=PT1&ots=sgpDe5Ifa0&dq=%22Visual%20Culture%3A%20The%20Reader%22&pg=PT1#v=onepage&q=&f=false)

9. John Tagg: The burden of Representation: Essays on Photographies and histories, Basingstoke: Macmillan 1988. (http://web.ebscohost.com/ehost/pdf?vid=8&hid=5&sid=cc8f6cc6-7de2-4f82-8693-f02eb47952a6%40sessionmgr10)

10. the coming world of photography: 1944 issue of popular photography magazine (http://people.rit.edu/andpph/giants/pop- photo -future-1944.html)

11. Story, D., Whitmire, E., Georgiev, T.:The Future of Photography, Oct 2008.(English draft). (www.tgeorgiev.net/FutureOfPhotographyAug2008_draft2.pdf)

12. جريدة الاقتصادية : "فوجي فيلم" تصنع كاميرا رقمية ثلاثية الأبعاد فريدة من نوعها، العدد: 5752 ، 2009-07-11

(www.aleqt.com/2009/07/11/article_250955.html).

مزاوجات الصورة

مزاوجات الصورة

تمهيد أولي:

لا غرابة إذا ما سمعنا حديثاً عن الصور في الشعر، فالشعر في بنائه التحتي مجموعة صور يعاد تشكيلها عبر اللغة ولذلك يقال الصورة الشعرية والتصوير الجمالي والصور الجمالية وهكذا، على اعتبار أن مفردة صورة وجذر "صور" يتسع لكثير من الدلالات والإشارات الحقيقية منها والمجازية.

غير أن الحديث عن الشعر في عالم الصورة والتصوير الفوتوغرافي تحديداً يبدو لي مسألة تستحق الالتفات لجدتها من جهة وللأسئلة التي تتمخض عن هذا الربط بين الاثنين، فإذا كان أعذب الشعر أكذبه كما يقال فإننا اعتدنا النظر إلى جمال الصورة في صدقها وهذا بظني يكفي لتحريضنا على التفكير في هذه المفارقة التي يحملها قول بعضهم بأن الصورة الفوتوغرافية هي أقرب الأشياء إلى الشعر.

الشعر نافذة على الخيال والصورة الفوتوغرافية نافذة تشرف على الواقع، هناك تحرضك الصورة على الاندفاع صوب الأحلام والتأويلات وكل ما تتحدث عنه المخيلة، وهنا تشعر أن طريقك أقصر إلى إدراك الأشياء، ليس ثمة سفر بعيد متى ما نظرنا إلى الصورة الفوتوغرافية على أنها ضرب من توثيق الواقع، إلا ما انزاح عن الوصف المباشر، والنقل الأمين لذاك الواقع فهو قد اختار فسحة الترميز والتعمية لبلوغ لحظة شعرية في الصورة، لحظة تلامس المخيلة قبل الواقع فتصبح ملهمة للمعاني.

في الأغلب الأعم يأتي استخدام وصف القصيدة/الشعر في عالم التصوير من باب الإطراء وإضفاء قيمة أخرى للعمل الفني، فالمراد تجميل الصورة الفوتوغرافية من خلال وصلها بواحد من أكثر الفنون جاذبية وحضوراً ضمن الثقافة الإنسانية، لكن هذا وحده لا يكفي لفهم هذا الاندفاع ناحية إيجاد حالة من التشابك بين الشعر والصورة، وليس ذلك الغرض الوحيد الذي تصاغ لأجله العلاقة بينهما، ثمة ما هو أوغل عمقاً من أشكال التداخل والتشابك بين هذين الفنيين، ما يمكن أن يحسب على اتجاهات ما بعد الحداثة التي تشاغلت بهذا التداخل بين الفنون على نحو العموم، وسعت إلى إيجاد علاقة جدلية وتفاعلية بين مختلف الإنجازات الإبداعية من الشعر إلى القصة فالمسرح والتشكيل والتصوير وهكذا..

يمكن أن نستذكر هنا كيف أصبحت الصورة جزءاً من أشكال فنية مفتوحة على اتساع الفنون كما هو الحال في الفن التركيبي والمفاهيمي والكولاج والمونتاج، تجارب فنية لم تقدم الصورة بوصفها كياناً مستقلاً أو محوراً مركزياً وإنما امتداداً

لأشكال فنية هجينة بها خليط من الفنون البصرية والكتابية، يربطها جميعاً ذلك الحضور البصري الذي يجعل من الفعل الإبداعي مادة للفرجة.

وبالعودة إلى سؤال الصورة الفوتوغرافية والشعر، بإمكاننا أن نفتح دائرة عريضة للسؤال عن طبيعة العلاقة بين الاثنين ونسأل:

إذا كنا نعتقد بأن هنالك تأثيراً لحضور الصورة على الشعر أو العكس، فما هي طبيعة العلاقة بين الصورة والنص الشعري؟

هل هي علاقة حوارية... علاقة تواصل أو تنازع؟

هل هي علاقة تركيبية أم تداخلية؟

أم علاقة يمارس فيها شكل الهيمنة على الشكل الآخر؟

أم يكمل أحدها الآخر بمعنى الإضافة

يشرحه، يتم المعنى الناقص فيه؟

هل تفترق وظيفة الصورة عن الشعر في التمثيل؟

ما الذي تكسبه الصورة في هذه العلاقة وما الذي تتنازل عنه؟

كيف يجري إدراك الصورة برفقة النص، وكيف هو النص الشعري بعد إلحاقه بالصورة؟

هذه جردة أولية من الأسئلة التي تقفز للذهن حين الحديث عن إمكانية للقاء بين الاثنين، باعتبارهما جنسين فنيين منفصلين، أسئلة تمضي إلى مساءلة الوجه الجمالي والفني والمعرفي لهذا اللون من التلاقي الفني، عن الحدود والآفاق التي يمكن أن تمضي إليها هكذا تجارب، وعن الآليات والأدوات التي يمكن من خلالها أن نعاين البناء الجديد ونختبر دلالاته وإشاراته، ونحدد بالتالي القيمة المضافة التي تنتسب إلى هذا الفضاء الجمالي الهجين.

بعيداً من الشعر.. قريباً من اللغة

يجري الحديث اليوم عن "القصيدة البصرية"، وَ"الشعرية البصرية" للصورة وَ"البعد الشاعري" لبناء الصورة، وغيرها من الاصطلاحات التي تحاول توصيف العلاقة بين الصورة عموماً بتنوعاتها والقصيدة المكتوبة، وبمراجعة سريعة في أدبيات اللغة الإنجليزية يمكن أن نقف على أوصاف أخرى تقترب وتبتعد منها ويجري استخدامها لرصد تمظهرات العلاقة بين الاثنين

- Visual Poeitcs

- Visual poerty
- Iconictext
- Iconotexts
- Photo-poetics
- Photo-textualities
- Photo-text
- Photo text
- Imagetext
- Image/text

هذه الاصطلاحات لحداثتها ما زالت تحظى بشيء من الضبابية وعدم الاستقرار، فكل محاولة لإيجاد وصف متفق عليه لهذا الاصطلاح أو ذاك ستنتهي إلى الوقوع في الحيرة، وربما سبب الاضطراب ناتج عن مراوحتها بين حقلين واسعين هما الشعرية والفنون البصرية، وهنا سنقع ضحية الاختلاف في الاجتهادات بين المنشغلين بالشعر والمنشغلين بقضايا الصورة.

لكن ذلك لا يمنع من الإفادة من تلك الأدبيات التي تناولت بالنقد والفحص تجارب تنتسب للشعر والصورة معاً، فما يشغلنا ليس نحت مصطلح لتوصيف تلك الرابطة وإنما توصيف اتجاهات وأشكال التواصل بينهما بما يعين في اكتشاف المساحة الجمالية لهذا التواشج الفني، والمساحة المعرفية التي صاحبت هذا النمط من التعبير الإبداعي، وجعلت منه مادة للبحث والدراسة.

وبداية أجد من المناسب الاقتراب من الدراسات المبكرة التي انشغلت بمعالجة العلاقة بين الصورة واللغة عموماً، بين ما هو مكتوب وملفوظ وبين ما هو مرئي، فهي بمثابة المهاد النظري لكثير من الاشتغالات النقدية اللاحقة، وهي المدخل للنظر في أحوال الصورة في سياق علاقتها بالنص.

كيف يمكن أن نقرأ النص المجاور للصورة، بأيهما نبدأ، وكيف ننتهي في عملية الإدراك؟

رولان بارث قدم مقاربات فلسفية للعلاقة بين الصورة وبين وصف الصورة، ويبدو إصداره المهم (Camera Lucida) المرجع الأكثر تأثيراً في هذا الجانب، رغم أن البعض يرى بأن دراسة فيكتور بورغين (Thinking Photography) التي سبقته

بعامين تتقدمه في الأهمية.

قدم رولان بارث تصوراً نقدياً للعلاقة بين النص والصورة من خلال مراجعته للصورة الصحفية (1961)، حيث التلازم بين الاثنين في الحضور إن على شكل وصف أو عنوان أو ارتباط بمقالة ما، هناك يتعاون النص والصورة على إنتاج المعلومة بنحو تشاركي، دون أن يعني ذلك تجاوزهما للبنية الخاصة لكل واحد منهما، ففي النص ينبني المعنى من خلال الكلمات فيما الصورة تنوجد على شكل خطوط وأشكال وألوان وظلال، الأول يبدو واضحاً مكتملاً فيما الآخر – أي الصورة- تبقى مسألة إدراكها والتعرف إلى محتواها رهينة إشكالات وأسئلة عدة.

كان بارث يعتقد أن لا مسافة بين الصورة وموضوعها خاصة في الصورة الصحفية التي تحمل المطابقة جزءاً من دوافعها، فالدلالة هنا دلالة حقيقية أو تعيينية، لكنه لم ينف وجود قابليات في بنية الصورة للتضمين، أو الدلالة بالتضمن حسب الاصطلاح، فكل صورة هي تمثل أيديولوجيا معينة في طرق إنتاجها واستهلاكها أيضاً، فإدراك الصورة لا يأتي على شكل إرسال واستقبال مجردين، بل هي عملية قراءة يتم فيها إعادة تفكيك العلامات وتركيبها.. ويعاود بارث مراجعة العلاقة بين النص والصورة من هذه النقطة حين يشير إلى أن التدليل بالتضمن (دلالة إيحائية مجازية) مرتبط بطبيعة العلاقة بين النص والصورة، فبرأيه أن الوصف بذيل الصورة له تأثير مغاير مثلاً لتأثير المقال أو العنوان فالمسافة ذات اعتبار هنا، فالوصف وظيفته تكرار الصورة على هيئة السرد، مع تأكيد بارث على استحالة استنساخ الكلمات للصورة، بمعنى الانتقال من بنية إلى أخرى مغايرة، على أنه بإمكان النص أن يضخم مدلولات الصورة، أن يزيحها، أو حتى يتناقض معها.

سيصبح الإيحاء أو التضمين المعنى الثاني للرسالة الفوتوغرافية الذي يرى بارث بأنه يتأثر بعناصر ستة هي: التأثيرات الخادعة ووضعية الصورة والموضوع وجاذبية الموضوع والجماليات والتركيب.

ويتساءل رولان بارث في إصدار "الصورة- النص- الموسيقى" (1977) عن كيفية قراءة الصورة، فيشير في معرض محاولته للإجابة إلى أننا ندرك الصورة من خلال حالة لفظية، ويعرض لنا نموذج دعاية باستا التي يرى أنها تضمنت ثلاثة أشكال من الرسائل: اللفظية والأيقونية المكودة والأيقونية غير المكودة.. ولأنَّ

الصورة متعددة المعاني بطبيعتها يجري تثبيت المعنى المراد بالنص وهذا يعني هيمنة الرسالة النصية على اتجاهات العلامة البصرية. (أنظر صورة ص(43)



في آخر إصداراته "العلبة النيرة" (1980) يبدو موقف رولان بارث أكثر وضوحاً في تحديد ماهية الصورة ووظيفتها، وربما بدا في موقف نقيض لما قدمه في مقالاته الأولى، بالتزامن مع انتقاله من الاشتغال على آليات إنتاج المعنى في الأدب إلى طرائق استجابة المتلقي، فهنا يجري التركيز على الرائي لإيجاد الإطار النظري لماهية الصورة بالاعتماد على مفهومين هما: Studium and Punctum، والستوديوم -للتبسيط فقط- يتعلق بالأثر النفسي المباشر والمتسرع للصورة، ما يمكن أن يكون مشتركاً بين عموم المشاهدين، فيما البنكتوم أو الوخز بالعربية يشير إلى ذلك الأثر الخاص الذي يصيب البعض وليس الكل، شيء من الانجذاب الخاص الذي يمضي إلى القلب كالحب.

تدخلنا هذه المعالجة النظرية لموضوعة النص/الصورة في حيز السؤال حول عملية إدراك الصورة، طبيعة المعرفة المتحققة عن طريق المشاهدة: ماذا نرى حين نرى الأشياء، وكيف نبني تصورنا تجاهها، وكيف نتحدث أو نكتب عن تلك الأشياء التي نعتقد أنّنا رأيناها.. كانت تلك هي الأسئلة التي وُجه بها الإدراك البصري ومن خلالها مرت الكثير من المقولات والمواقف التي اجتهدت في تحديد آليات إنتاج المعنى في الصورة، وطبيعة العلاقة بين الصورة وموضوعها، وبين الصورة ومحيط إنتاجها واستهلاكها، فهذا فيكتور بورغين يرى بأن "معنى الصورة الفوتوغرافية أبعد من أن يكون مجرد حقيقة واضحة وضوح الشمس، بل هي نتاج التداخل الحواري بين الصورة وسياقها والمتلقين"، أي أن الصورة تملك القدرة على التمثل البصري لموضوعاتها غير أن المعنى ليس مستقراً بداخلها فقط بل هو نتاج عملية حوارية تنشأ بين الرائي وبين الصورة.

هكذا أضحت مسألة الإدراك غير محكومة بمرئيات الرائي فقط ولا مقتصرة على الموضوع ذاته، فإذا كانت نظريات التلقي استقرت عند الإشارة

عند التأكيد على فاعلية المتلقي في إنتاج دلالات الصورة، فإن الدراسات الأحدث ذهبت إلى التأكيـد على أنها عملية تبادل بين الموضوع وبين الـرائي، فـنحن في حـال النظـر لا نمـارس فعـلاً فقـط بـرأي (جيمس إيلكنز) James Elkins وإنما هو شيء يحدث فينا أيضاً.

ليليان لوفيل



الصورة الفوتوغرافية والسرد وجهة أخرى لدراسة العلاقة بين الصورة والنص، وجهة تحفل بالكثير من الأسئلة التي ستتكرر علينا حين مطالعتنا للعلاقة بين الصورة والشعر، وهنا سأستدعي دراسة حديثة للباحثة ليليان لوفيل نشرتها مجلة **Poetics** ربيع عام 2009، وهي مجلة رصينة سنستعين بدراساتها كثيراً في القادم من السطور.

ليليان لوفيل تفتتح دراستها عن علاقة النص بالصورة بالإشارة إلى وفرة الدراسات حول الرسم والأدب عموماً في حين لا يوجد إلا القليل الذي يشير إلى الرابطة بين النص والصورة الفوتوغرافية أو ما حددته بالصورة الفوتوغرافية في النص وهي العلاقة التي ترى بأنها أسهمت في تدشين شكل نصي هجين هو بمثابة الامتداد للنصوص الأيقونية (iconotext).. ولا تخفي الباحثة قناعتها بوجود مشاكل عامة تواجه تلك البحوث التي تعنى بدراسة هذه التجارب.

تراجع في دراستها المطولة عدداً من التجارب السردية التي تعاملت مع موضوعة الصورة الفوتوغرافية، إما بطريق إدراج الصورة المباشر أو بالإحالة عليها وتوظيفها ضمن أحداث النص.. تتحدث هنا عن ما يشبه الإدراك المضاعف حين تحضر الصورة بجوار النص، وعن تحول النص إلى دور الشارح في مرات عديدة للصورة وليس العكس، كما ترصد تأثير الصورة على فعل التخييل في النص واتجاهاته، غير أنها لا تقف كثيراً عند جدلية الفارق الزمني وثنائية الحاضر والماضي باعتبار أن الصورة على حد وصف بعضهم هي حدث ماض بينما النص فعل يحدث الآن في لحظة القراءة.

تقترح الباحثة في نهاية بحثها عكس العلاقة بين النص والصورة، بحيث نبدأ بالصورة لنفتح مغاليق النص، من أجل اكتشاف الانعطاف التصويري في النص الأدبي بفعل حضور الصورة الفوتوغرافية.. تريد للصورة بمحدداتها وشروطها أن تكون سبباً في إدراك النص عبر ما تسميه التخييل المضاعف الذي تتيحه الصورة. فهي ترى أن الصورة قادرة على تفعيل وصياغة النص على المستوى الكلي بما هي محرض على التخييل وتوليد الحكايا، هنا يتحول القارئ إلى راءٍ، وتتحول القراءة إلى حالة من القراءة البصرية التي ترى بأنها تختلف عن قراءة نص بلا صورة بالضرورة.

سيلكي هورسكوتي

قدم سيلكي هورسكوتي دراسة في نفس العدد من مجلة "Poetics Today" تحت عنوان تضاريس النص- الصورة، وفيها يثير أسئلة حول العلاقة بين فضاء الصورة وفضاء النص في عدد من النتاجات السردية، ليكشف لنا عن تجارب بدت فيها الصورة مجرد ملحق إضافي وليست جزءاً أصيلاً في بناء المنجز السردي، فكان يخصص منتصف الإصدار أو آخره حيزاً لحضور الصورة

كما في تجربة Stone Diaries للروائية الكندية Carol Shield والتي حازت عنها العديد من الجوائز، والتجربة الأخرى House of Leaves للكاتب الأمريكي Mark Danielewaski.

وفي المقابل يتناول تجارب أخرى لا تحتل فيها الصورة وظيفة هامشية وإنما لها حضور عضوي مؤثر في بناء السرد، حضور تندمج فيه الصورة بالنص لتنتج جماليات كما يصف قائمة على الحضور المشترك للاثنين معاً وهو ما أطلق عليه النصوص المؤيقنة.. ويعتبر الباحث هذا النوع من العلاقة هو ما يؤهل الاثنين للدخول في مشروع شراكة في بناء الخطاب التخييلي للسرد، فالصورة هنا ليست مجرد فعل توثيقي وإنما أداة للتحريض على التفكير في ما وراء القراءة المبسطة للصورة فكل صورة هي خزان للتأويلات.

ويحدثنا أيضاً عن واحدة من التجارب الألمانية على هذا الصعيد للروائي W.G. Sebald ويشير إلى المشاكل الفنية والجمالية التي صاحبت عملية ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، حيث جرى التدخل في تنظيم الصور وتوزيع النصوص بنحو يظهر جلياً الاعتقاد بهامشية الصورة واعتبارها من الملحقات وليس جزءاً أصيلاً في بناء السرد، فحتى المسافة ما بين النص والصورة تبدو ذات دلالة لأنها تؤسس لذلك الفضاء البيني.

حضور الصورة في روايته "The Emigrants" على سبيل المثال كان إشكالياً بامتياز، حيث الفضاء البين/نصّي يقترح شكلاً من القراءة التي تخرج عن سياق القراءة الخطية، عبر توظيفات متعددة للصورة داخل السرد، بعضها متصل بسياق السرد، وبعضها له صلة بالتصورات الذهنية والانطباعات فقط، لتصبح الدعامات البصرية دعوة لتعطيل المعنى البسيط والأحادي على حد الباحث، والدفع ناحية قراءة مضادة لمزاج السرد اللفظي.

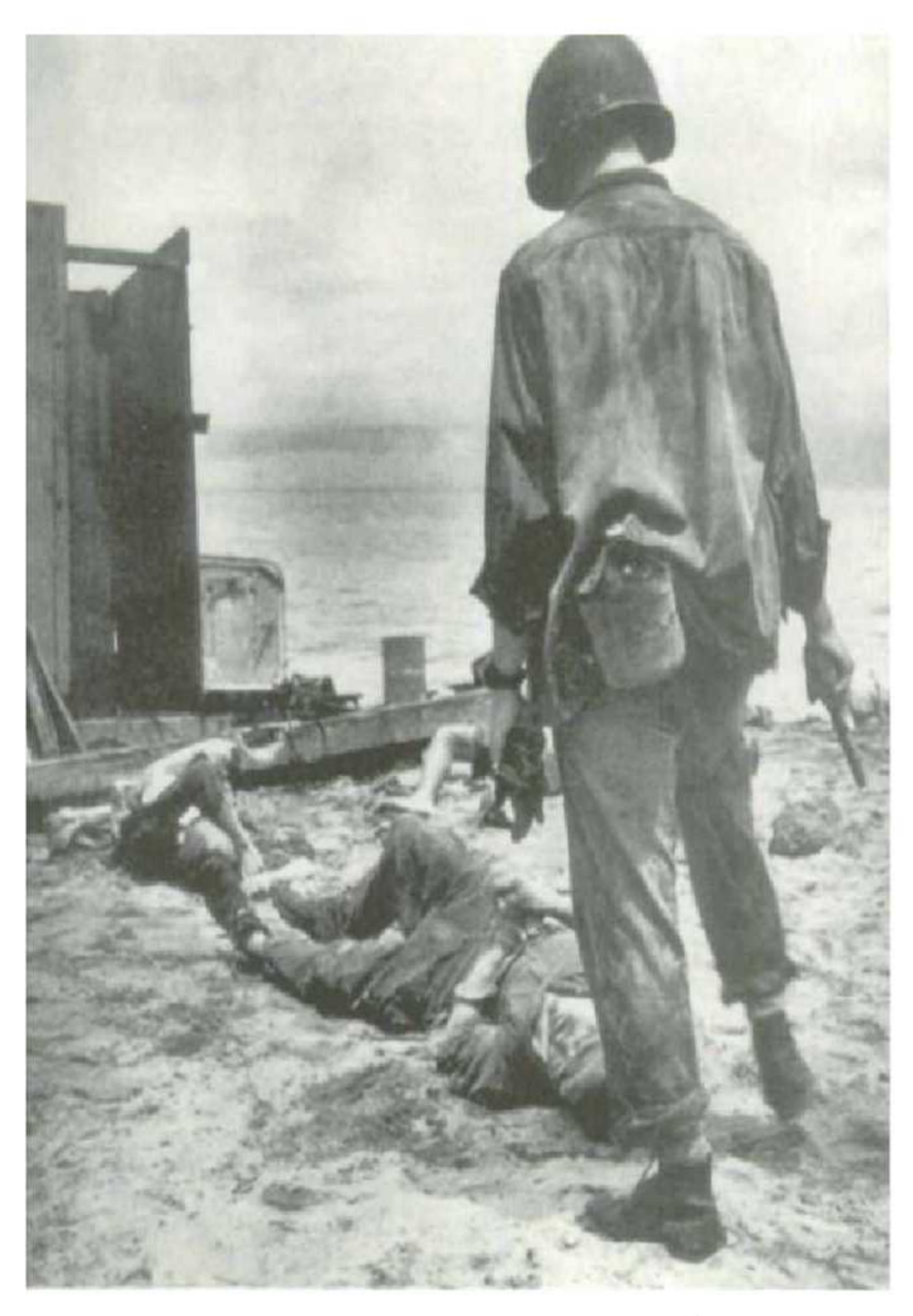
لقطة عابرة لقصيدة الصورة

هذه الإشارات المهمة التي رصدناها عبر مطالعة دراسات السرد والصورة يمكن أن نطالع بها تجارب الشعر أيضاً، فنحن أمام ذات الأسئلة حول البعد الوظيفي والجمالي الذي تنتهي إليه الأجناس الإبداعية في لحظة التشابك، عن بلاغة الحضور والغياب في فضاء الدلالة، وفضاء التركيب الجمالي، عن نوايا ودوافع الممارسة الفنية، وربما من النافل التذكير بأن العلاقة بين الشعر والصورة بعنوانها العام، أي صور الرسم والنحوت، موغلة في القدم، وهنالك إصدار عن سلسلة عالم المعرفة بعنوان "قصيدة وصورة" للباحث عبد الغفار مكاوي يتحدث فيه عن أكثر من ثلاثة آلاف سنة هي عمر تلك العلاقة التي حاول فيها الشعر استيحاء صوره ورموزه ودلالاته من الرسوم، فالشعر بحسب أحدهم هو صورة ناطقة بينما التصوير شعر صامت.

الكتاب لا يمثل دراسة نقدية وإنما تلخيصاً لأهم المحاولات التي انبنت فيها القصائد على لوحة أو منحوتة، أي القصائد المتأثرة بالصورة انفعالاً وتماهياً وسجالاً وشرحاً، ومن جملة ما يرصد الكتاب أن قصيدة الصورة – وأحيانا يسميها القصيدة التصويرية- لم تجد بدايتها الحقيقية عربياً إلا مع ولادة حركة الشعر الحر حيث بدأت القصائد تهتم بوصف اللوحة الفنية والتمثال وتحاول استيحاء معانيها ومبانيها.

لا نريد أن نختلس النظر أكثر على أحاديث الشعر والتشكيل، حتى لا يتشظى البحث بعيداً عن محيط الصورة الفوتوغرافية التي تفترق جوهرياً عن أشكال الصور الأخرى، لذلك سنتتبع مسار العلاقة بين الشعر والصورة الفوتوغرافية بالاقتراب من التجارب التي سكنت ذاكرة الإبداع وأبت أن تغيب في "زبد النسيان".

بريخت وشعرية الحرب



للشاعر والمسرحي الألماني بريخت تجربته الخاصة والمبكرة في الربط بين الشعر والصورة، ففي إصداره "War primer" سعى إلى توظيف قصاصات صور فوتوغرافية من الصحف والمجلات الإخبارية التي كانت تقدم تغطية للحرب

العالمية الثانية في صناعة حالة شعرية تماثل منهجه النقدي والتحريضي في المسرح، وتحاكي اتجاهه الماركسي في نقد تاريخ الحروب الغربية.. وكانت التجربة كما يصفها بعض النقاد بمثابة دروس تمهيدية لمحو الأمية البصرية، فيها عمد بريخت إلى خلق تحول وظيفي لصور الصحافة من خلال إيجاد أوصاف بديلة هي المقاطع الشعرية التي اقتصرت على أربعة سطور لكل صورة، أو ما اصطلح عليه النقاد Epigram، ويعني القصيدة القصيرة ذات النهاية البارعة، وبات عنوان التجربة بكاملها Photo-Epigram.

ومفردة الأبيغرم بحسب المعجم مأخوذة عن الإغريق وكانت ترشد إلى معنى القصيدة القصيرة المختتمة بفكرة ساخرة أو حكمة معبرة على نحو ساخر، وهنا يشير أحد الباحثين إلى المشكلة التي واجهت المتعاطين مع تجربة بريخت في هذا الكتاب أنهم حاولوا ربطها بتلك التجارب الإغريقية والتي على الرغم من تشابهها لا تفيد في تفسير العلاقة بين الصورة والنص في تجربة بريخت.

اختلف النقاد في وصف التجربة، هناك من قال أنها تقف في موقع صريح من الموقع الإيديولوجي الذي يختاره بريخت باعتباره ماركسياً، وعليه لا تحمل النصوص الغموض الذي قد توحي به الصور، وهذا ما لا يتفق معه البعض على اعتبار أن مراجعة النصوص كلاً على حده لا تفضي إلى هكذا قول، فالمزاج العام للنصوص متباين، والعلاقة بين النص والصورة إشكالية بنحو لا يمكن القول فيه بالتماهي بين الصور والنص، وأن هنالك ما يشبه المفارقة بينهما.. وقول ثالث كان يرى بأن بريخت ما كان يرمي إلى جعل القارئ يتموضع في موقع واحد من التجربة، وأن هذه العلاقة الغامضة بين النص والصورة هي ما يحول دون اتخاذ القارئ لهكذا موقف، فضلاً عن النصوص الشارحة خارج سياق النص، والنص الواصف للصورة والمقتطع مع الجريدة، والتي كانت في بعض الصور تعيش انفصاماً بينها وبين نص القصيدة.

في مثال صورة الجندي الياباني المقتول جاء وصف الصورة على لسان المجلة كالتالي: جندي أمريكي يقف عند جندي ياباني ميت بعد أن كان قد أجبر على تصويبه، وكان الياباني مختبئاً في سفينة راسية وهو يطلق النار على القوات الأمريكية.

وكان بريخت قد صاغ هذه الرباعية ووضعها أسفل الصورة المذكورة:

شاطئ أُرغم على صبغ نفسه بأحمر الدماء

لم يكن ينتمي لأي منهما

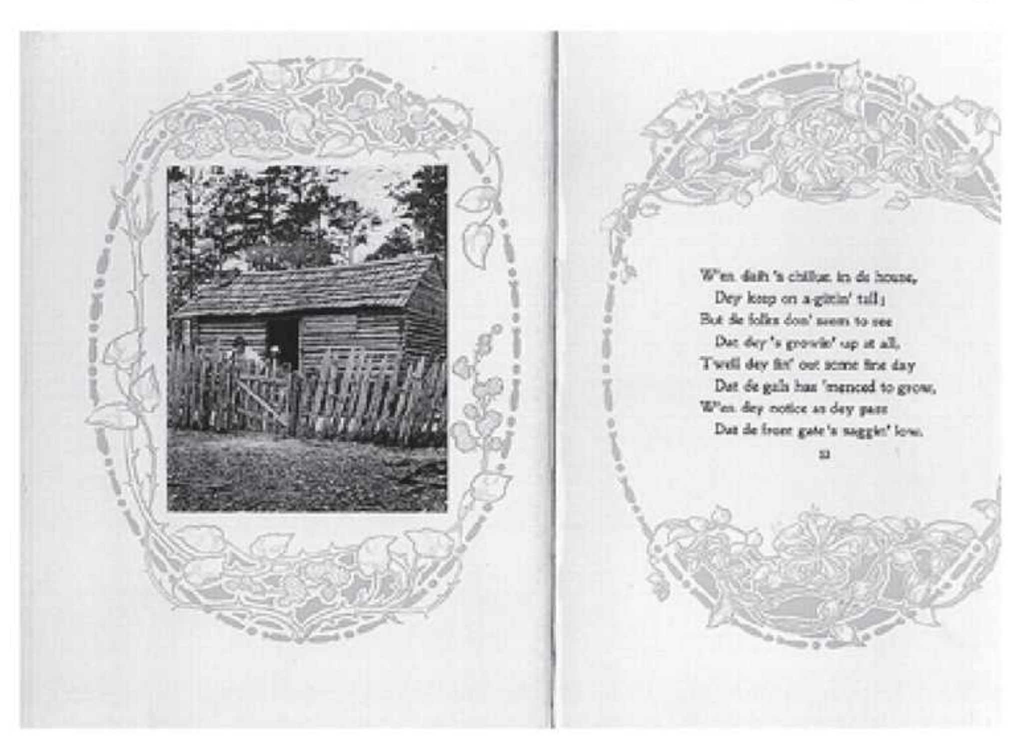
فهم قد أجبروا كما قيل على قتال بعضهم

أنا أصدق ذلك..أصدقه.. لكن أتساءل فقط.. من أجبرهم؟

هنا يستعير بريخت مفرداته من النص المرفق لكنه يلامس الجزء الغائب من الخبر بالجريدة بالسؤال: من أولئك الذين أجبروا هؤلاء على القتل؟.. مجلة Life Magazine طبعة نيويورك، حيث جرى نشر هذه الصورة، كانت تراعي كما يصف الباحث J.J Long مسائل تسويقية في طريقة اختيارها للصورة وفي انتقائها لمفردات وصف الصورة، وهي المجلة التي كانت تعتمد على بيع المساحات الإعلانية فيها، فهي تحاول إخلاء ساحة الجندي الأمريكي من مسئولية القتل بالإشارة إلى أنه اضطر لذلك اضطراراً، وهذه محاولة لإضفاء معنى أخلاقي للحرب، وجعل الحرب أمراً مبرراً، ولذلك عمد بريخت إلى استدعاء السؤال المهمل في هذا السياق.. وهكذا كان وصف الصورة يدفع ناحية القبول بإيديولوجيا الحرب بينما سعى بريخت إلى وضع هذه الإيديولوجيا تحت طائلة المساءلة على حد وصف لونغ.

لا يبدو هذا الإصدار مشهوراً إذا ما قسناه بإرث بريخت المسرحي العظيم، غير أن رباعياته قدمت مثالاً مهماً على إشكالية العلاقة بين النص والصورة.

بول لورانس دانبر



W'en daih 's chillun in de house,
Dey keep on a-gittin' tall;
But de folks don' seem to see
Dat dey 's growin' up at all,
'Twell dey fin' out some fine day
Dat de gals has 'menced to grow,
W'en dey notice as dey pass
Dat de front gate 's saggin' low.

بول لورانس دانبر شاعر أمريكي من أصول أفريقية قدم عدداً من الإصدارات الشعرية مطلع القرن الفائت مصحوبة بعدد من الصور الفوتوغرافية، بدت إصداراته شديدة الاعتناء بالزخرفة والتزيين وتضمين التوضيحات الفوتوغرافية وكأن لديه قناعة بتأثير المظهر المادي للإصدار على القراء .. استعان الشاعر بنادي الكاميرا في معهد هامبتون، وهذا المعهد كان مختصاً بتعليم وتأهيل السود، غير أن الأعضاء المنتمين للنادي كانوا في السنوات الأولى غالبيتهم من البيض.

عمد النادي الذي لا يمكن القول بأن أعضاءه من المحترفين آنذاك إلى خلق جو من التنافس ودفع الأعضاء إلى الالتزام بتسليم أعمال منافسة كل شهر، ومضت العلاقة بين النادي والشاعر بول على طريقة تقديم القصيدة والبحث عن صورة توضيحية أو ملائمة لموضوعها، وفي الاجتماعات الدورية كان يجري اختيار الصور، إضافة إلى ترشيح جزء من القصيدة كعنوان للصورة في أرشيف النادي.

والطريف أن العملية كانت تمضي بالاتفاق بين الناشر وبين النادي، أي أن موضوع اختيار الصورة كان شأناً متعلقاً بعملية النشر وليس مرتبطاً برباط

مباشر واتجاهات المؤلف، وكان النادي يقترح إضافة قصيدة وحذف أخرى لصعوبة الحصول على صورة توضيحية - هكذا يرد في مراسلاتهم- تتناسب وأجواء القصيدة، وهكذا كان يطلب من النادي تسليم 150 صورة مثلاً لإكمال إصدار شعري قادم لذات الشاعر مقابل مبلغ مالي عن كل صورة.

كانت الصور في المجمل تعمل على توثيق حياة الزنوج غير أن تناقضات العلاقة بين البيض والسود آنذاك كان لها تأثير على مجموع الصور التي التقطها المصورون البيض، حيث يبدو على الوجوه التصنع فيما لم يكن هناك سوى القليل من الصور التي تحمل وجوهاً باسمة، ولذلك يرى البعض في هذه الصور موضعاً للتساؤل عن حقيقة تمثيلها لتجربة السود في أمريكا في ذلك الوقت، وفي نقل صورة الفقر التي لا تخلو من تحيزات ثقافية، علاوة على أن عدداً من نصوص Poems of Cabin and Field امتازت بحس متفائل ولم تحكِ عن واقع الحال. الأمر الذي حمل المصورين على انتقاء صور برؤية رومانسية تبعد عن الواقعية.

بتقدم التجربة تطورت الأدوات والأسماء في مجموعة نادي الكاميرا، ومعها بدت التغيرات تنعكس على قيمة الصور الإيضاحية المرفقة مع قصائد بول، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الصور كانت ترتبط بكيفية قراءة المصور للقصيدة، وموقفه منها، فإذا كان المصور يرى في القصيدة محاكاة واقعية لأفكار وحياة الزنوج سيبحث عن مادة توثيقية في ذات السياق.

وبهذا يمكن أن نستنتج بأن حضور الصورة في poems of cabin and Field لم يكن مرتبطاً بهاجس فني، أو اتجاه جمالي بالتحديد، وإنما ارتبط بعوامل ثلاثة هي أغراض النشر حيث كان الإصدار مخصصاً لهدايا عيد الكريسمس، إضافة إلى الناشر الذي كان يستخدم الصورة لأغراض تسويقية أي لجعل الكتاب بضاعة قابلة للتسويق، وكذلك نادي التصوير الذي كانت نتاجاته تحدد قيمة وطبيعة الصور المرفقة.

تجربة المستحيل الأزرق

في العالم العربي تبدو تجربة المستحيل الأزرق التي جمعت بين نصوص الشاعر قاسم حداد والمصور صالح عزاز الأكثر شهرة على مستوى تجارب الفوتوشعرية، فيها يقدم قاسم نصوصاً مصاحبة لصور منتقاة من مجموعة الراحل العزاز، يقترب بلغته الشعرية من موضوعاتها، وإشاراتها، ويحاول أن يرهف السمع لما بها من تدفقات جمالية.

الاحتفاء كان سيد الموقف، لذلك خرجت التعليقات والقراءات النقدية لتحتفي أكثر من أن تختبر هذه العلاقة الإشكالية بين الجنسين الإبداعيين، وقد حمل هذا الاحتفاء الكثير من التباينات على مستوى توصيف التجربة، حيث كان الشاغل الأساس في معظم ما نشر من نقد هو في وصف ما جرى بين الاثنين في لحظة اللقاء، فسعد الدوسري مثلاً كان يعتقد بأن الصورة الفوتوغرافية قد طوعت النص الشعري على اعتبار أنها أسبق في الوجود، وإلى ذلك يميل أمجد ناصر الذي يرى بأن العزاز قدم صورة تستجيب لها كلمة الحداد، كان عليها – أي الكلمة- أن توجد صورة على صورة، بينما وجدت هدى الدعفق حالة تناغم بين الصورة الفوتوغرافية والصورة الشعرية، ومثلها محي الدين اللاذقاني الذي أشار إلى تكامل صورة القصيدة مع صورة الكاميرا، في حين يقترح حسن المصطفى والطيب زاك حالة من حالات تبادل الأدوار، فالعزاز تبدى لهما شاعراً أيضاً أو ذا شاعرية حقيقية على حد وصف المصطفى.

يتبدى الإصدار كامتحان للشعر أكثر منه للصورة، فالصورة تختال بحضورها التام مستقلة عن شروط الشعر، فيما يجهد الشعر هنا لملاحقة الصورة، والتحايل على شروطها لإنتاج قصيدة لا تدعي انقطاعها عن الصورة إلا أنها تلمح إلى قدرتها على التأثير فيها عبر استحضار صور ومعان خبيئة تارة، وعبر استعارات تتحدى صرامة الواقعية في بناء الأشياء داخل الصورة تارة أخرى.

أكثر من ثمانين صورة يحفل بها الإصدار، راوحت بين رصد حياة الصحراء، والطبيعة بنحو عام، وبين تضاريس القرى القديمة، ووجوه الأطفال والكهول،

وسنحاول أن نعرض لعدد من اللوحات المقدمة ضمن الإصدار وأن نفتش في داخلها عن الرابطة والأثر الناشئ عن لحظة التواصل. (أنظر صورة ص59)

هذه الصورة تظهر لنا لقطة من أعلى لصنبور ماء، وتبدو الصورة التي اتخذت من الرمل الأحمر خلفية لها تحمل مفارقة بجمعها بين الماء والصحراء، بين سخاء الماء وعطش الرمل في الصورة، حيث نطالع بقايا عيدان صغيرة متيبسة. سعى المصور إلى تحويل أنظارنا عن الأصل باتجاه الظل عبر التركيز على ظل الصنبور بدلاً من الصنبور ذاته، ضمن تقسيم جمالي لمساحة الظل والضوء في صورة العزاز.

هنا يقدم لنا الحداد مناجاته للصنبور الذي وصفه بحارس الماء، ليسأله عن ماذا قرأ من الرمل، ويستدعي بعضاً من تلك الصور والدلالات المحتملة التي كنا قد اقتربنا منها بمجرد مطالعة الصورة عبر شكايته من جفاف الينابيع في القرى، وهنا يحاول أن يتورط في لغة موغلة في التوصيفية حين يؤكد على طبيعة الصنبور بالقول أيها الحارس المعدني، وتستمر معه لغة الاستعارة: الماء النحيل، غفلة الأرض، حارس الماء.

في صورة أخرى يكتب حداد نصاً يبدأ بالسؤال: من يسأل الرمل؟

الصورة تظهر بناءً متهالكاً من الطين في عمق الصحراء، ينغمس جانب منه في الرمل، فيما يقاوم الجزء المتبقي كل تصاريف الزمان والمكان، لا يحيط به شيء سوى تلك الحبيبات التي لا يصعب على الريح تحريكها، والسماء باهتة اللون هي جزء من هذا الفراغ المتمادي في الضياع.

ما يصنعه الحداد في نصه المرافق هو استدعاء تلك الصور التي تختزنها الذاكرة عن الرمل والصحراء، ويبدأ بالتهكم على سيرة الرمل الطائش الذي يستحيل زجاجاً لأنه "لا يتعظ"، الرمل الذي يقول حداد بأنه لا يصغي لمفسري أحزانه، وكما نرى هنالك تصعيد للحوارية مع الرمل كثيمة أساس، وتصعيد لصور التشبيه، فالرمل في الصورة كالغزاة حين يحتل البيت... فيما باقي المفردات: الوحشة والفراغ وما يتصل بالصحراء كالعطش تشابه مجموعة الصور

الذهنية التي خلصنا إليها قبل مطالعة النص، الصور التي حركتها الصورة في الذهن بتكوينها وألوانها.

وفيما نلاحظ من هذين النصين أن هناك شهوة توصيفية (نزعة حسية) إلى جانب شهوة أخرى تأويلية تتحكم باتجاه الكتابة. (أنظر صورة ص61)

صورة ثالثة تظهر فيها امرأتان تتدثران بالسواد وتنظران إلى البعيد، إلى مساحة رملية مشبعة بالاخضرار، وأفق أزرق بعيد تظهر لنا الصورة جزءا يسيرا من بقايا زرقته، ورغم الشعور الأولي بالوحشة والوحدة لوجود هاتين المرأتين في هامش صغير من صحراء الصورة، إلا أن مفردات الصورة تدفع إلى إضفاء حسن احتفالي بالطبيعة، إلى التغزل بألوان دافقة بالحياة وبنضارتها. (أنظر صورة ص63)

حداد من جانبه اختار أن يستعير عنوان الوحدة بداية كمدخل للنص المرافق حيث يقول:

لسنا وحيدتين بما يكفي

سوادنا يفضح أكثر مما يستر

لا يذهب الشاعر بعيداً عن الصورة في بناء النص، فهو يحاول إعادة بناء الصورة عبر مجازات اللغة، فالأخضر المتناثر في ثنايا الصحراء يصبح "السراب الأخضر"، وهو برأيه عنوان للشفاء والشفافية أو الظهور، وهنا يذكرنا بالطبيعة وفعلها في الحياة، حين يقول:

وفي الطبيعة من العناصر ما يكفي

ويمنح الكائنات أسماءها الأولى.

صورة رابعة ضمن موضوعة الصحراء نرى فيها امرأة وطفلين في الطرف الأقصى من الصورة، يتلهون بالمشي على الرمل الذي يحفل بآثار عبور السيارات، ومثلها الكثير من خطوات البشر، خطوات غير منتظمة في دلالة على كثرة العابرين وتداخل خطواتهم... (أنظر صورة ص65)

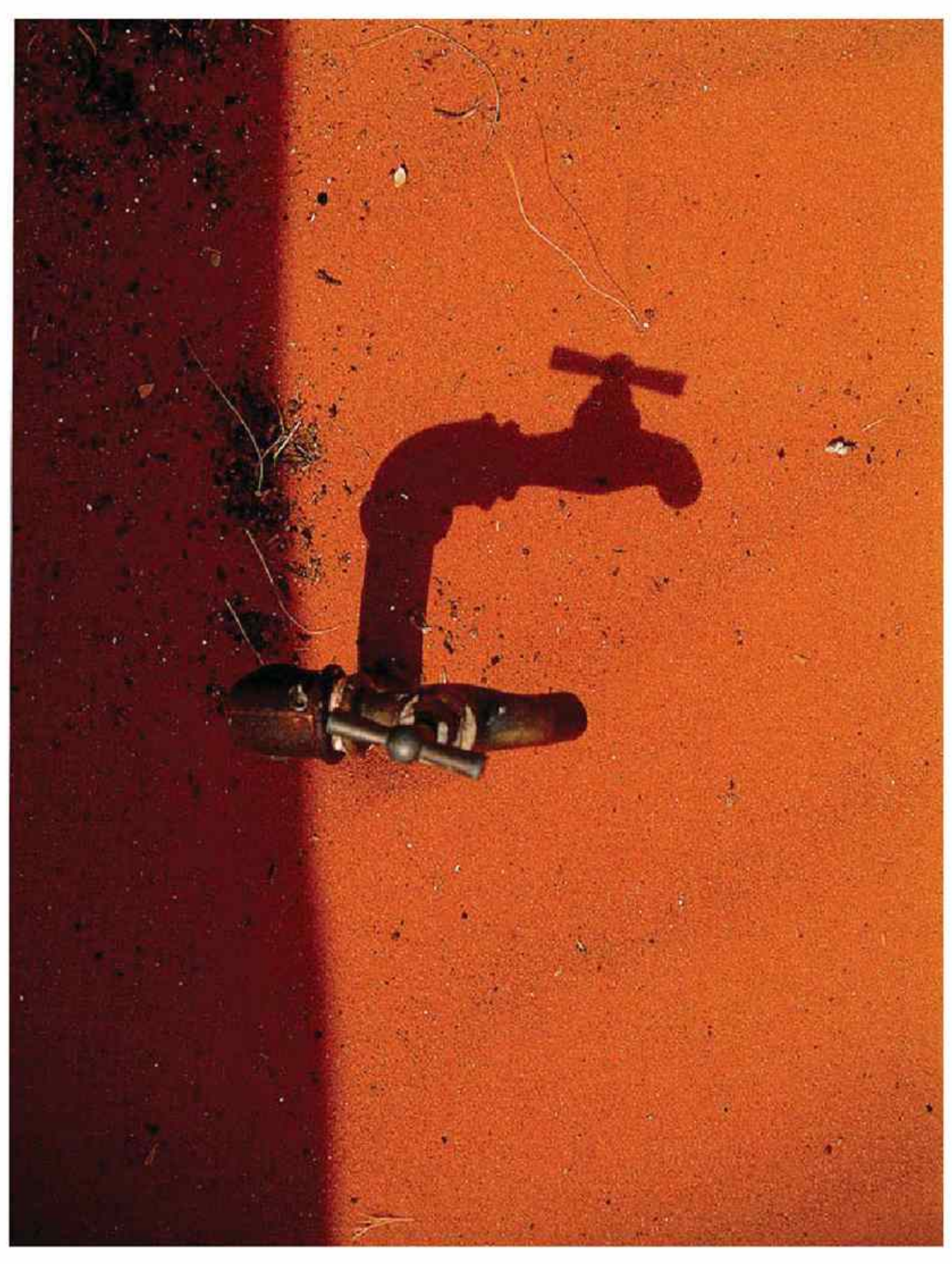
هذه الآثار هي ما استثار حداد في نصه المرافق، آثار وصمها بالوشم حين قال: والأرض موشومة بالأثر، متسائلاً عن البشر الذين كانوا هناك، الذين مروا على صفحة الرمل، عن الوقت الذي ترجل عن هناك، ويقول:

عربات من الوقت كانت هنا ورحالة ومكتشفون

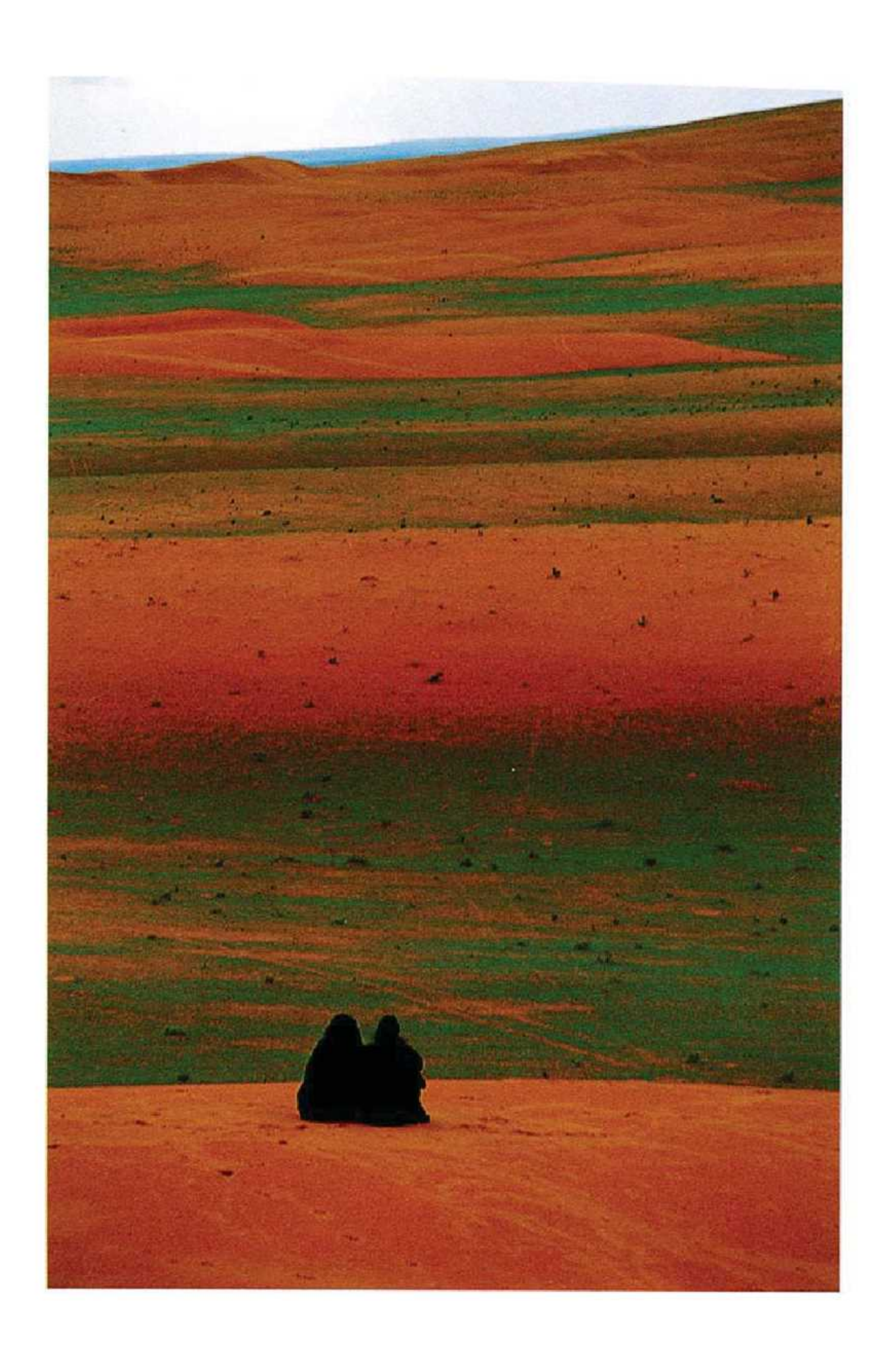
يقيمون ميزانهم بالحجر

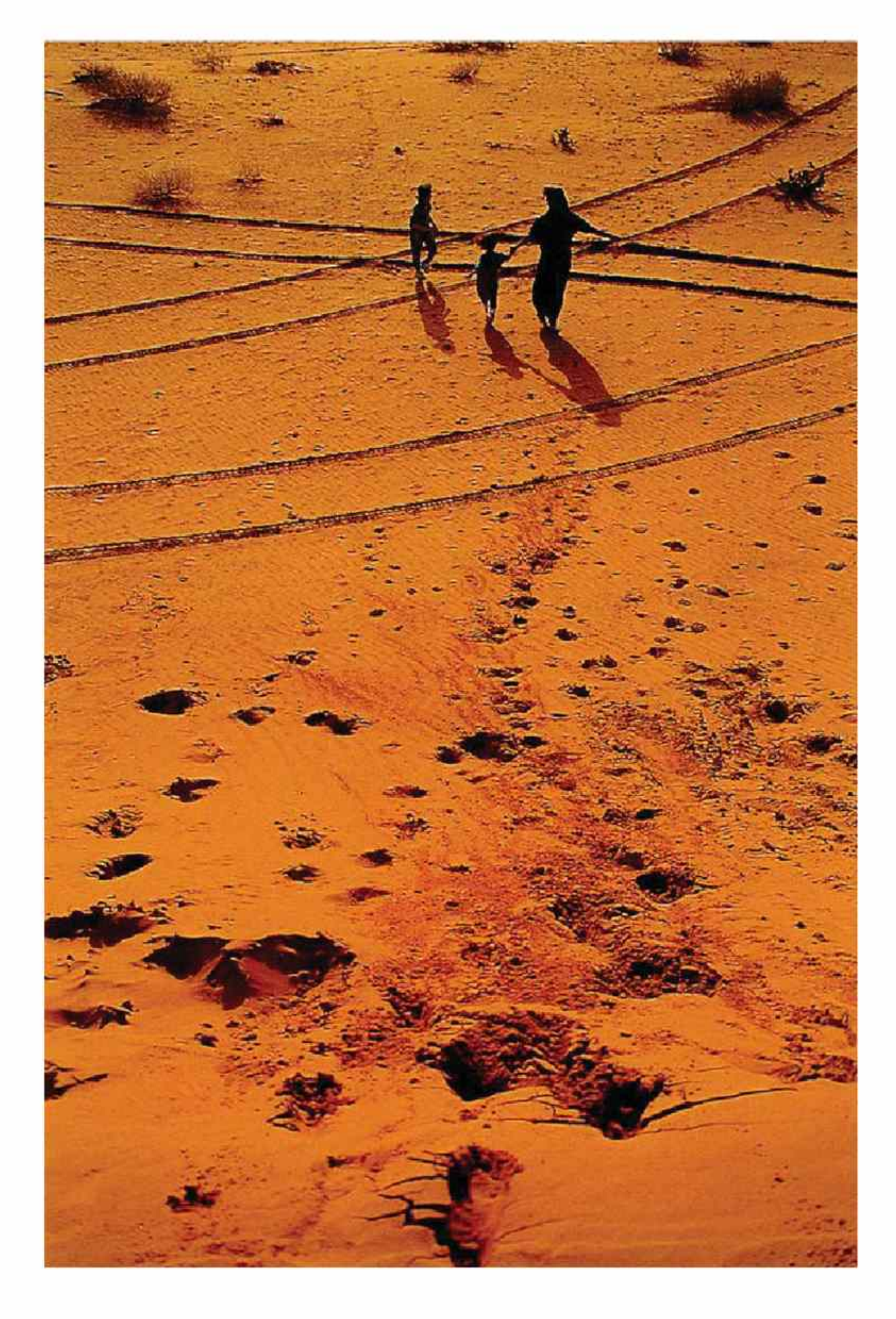
لكم هذه الأرض

أين البشر









هذه المرة نطالع صورة بالأبيض والأسود،(أنظر صورة ص69) بها طفلة في أقصى الطرف الأيمن تهم بالصعود إلى قمة أحد الكثبان الرملية، تطاريز الظل والضوء هي امتداد الحكاية الأجمل في الصورة، الصبغة الرمزية للألوان الأحادية تترك آثارها على حدود المعنى، حدود النهاية والبداية، وشكل العلاقة بين القمة والهاوية، فيما حداد يهمس في أذن الصاعد إلى الأعلى بالدعوة إلى الكف عن السعي والتريث، يوحي له الأسود المعتم في الطرف الآخر بالهاوية، فيسترسل بالتحذير من الذهاب إليها. ما يلفت في هذا النص هو مضيه أكثر إلى الاتساع في تأملاته، ثمة حديث هنا يبعد كثيراً عن مفردات الصورة، أشياء لا نراها على أقل تقدير ضمن حدود المرئي، يقول:

ليس في ما ترى مرايا مرصوفة

ولا بريدًا ضائعاً

ولا كلاما مكسوراً

ثمة أنصاب لأسماء منسية

ومناديل من جلاميد الأقاصي

وهكذا حين انساقت الصورة ناحية الترميز عبر التجرد من زوائد اللون، والاتكاء على إيحاءات الخطوط والانحناءات، وجدنا النص يمضي كذلك باتجاه المزيد من الحرية في معالجة الموضوعة، وإضفاء مسحة تخييلية.

صورة أخرى بالأبيض والأسود لظل شخص عابر، يقطع الطريق فوق رمال الصحراء، ظل ممتد من الزاوية إلى الأخرى، تضاريس الرياح وآثارها على الرمل بارزة بوضوح ضمن تعرجات تتحرك بنحو قطري.(أنظر صورة ص71)

حارس الرمل كالرمل، يقول حداد في نصه المقتضب الذي لن يجاوز وصف مفردات الصورة: الريح، الرمل، المشي، التعب:

تجتازه الريح

يقرأنا في كتاب الهواء

فيمحو.. وينسى

الرؤية ذاتها تتكرر مع الصورة التي تليها حيث يتحدث حداد عن دفتر التيه والضياع وقراءة الرمل، الصورة هي بمثابة لقطة مقربة جداً لتضاريس الرمل وخطوط الظل والضوء فيها. (أنظر صورة ص 73)

هذه المجموعة من الصور والتي اقتصرنا فيها على موضوعة الصحراء يمكن أن تعطي انطباعاً عاماً عن المجموعة، فهناك ما يشبه المراوحة بين الانضباط ضمن حدود الصورة والخروج عليها، ما بين الركون إلى جاذبيات الظاهر من الصورة والافتراق عن مفرداتها وإيحاءاتها، ليس ثمة وتيرة واحدة ولا إيقاع مستقر لشكل العلاقة، الأمر الذي يدفع للسؤال أحياناً عن قيمة النص وجودته، ولعل إعمال التحليل والنقد لاكتشاف الفارق الجمالي والثقافي في التعاطي مع ثيمة الصحراء بين العزاز والحداد، أقول لعله يحمل لنا اكتشافات تفيدنا في تحديد المسافة بين النص والصورة، فالعزاز يبحث عن ذاته عبر فوتوغرافيا الأماكن الأثيرة عنده وهو القادم من تلك البيئة المتشاكلة مع الصحراء، فيما الحداد يحيط الأزرق بكل فصول ذكرياته ولا يملك حرارة الذاكرة التي تحرضه للتعالق بنفس النحو مع ثيمة الصحراء.

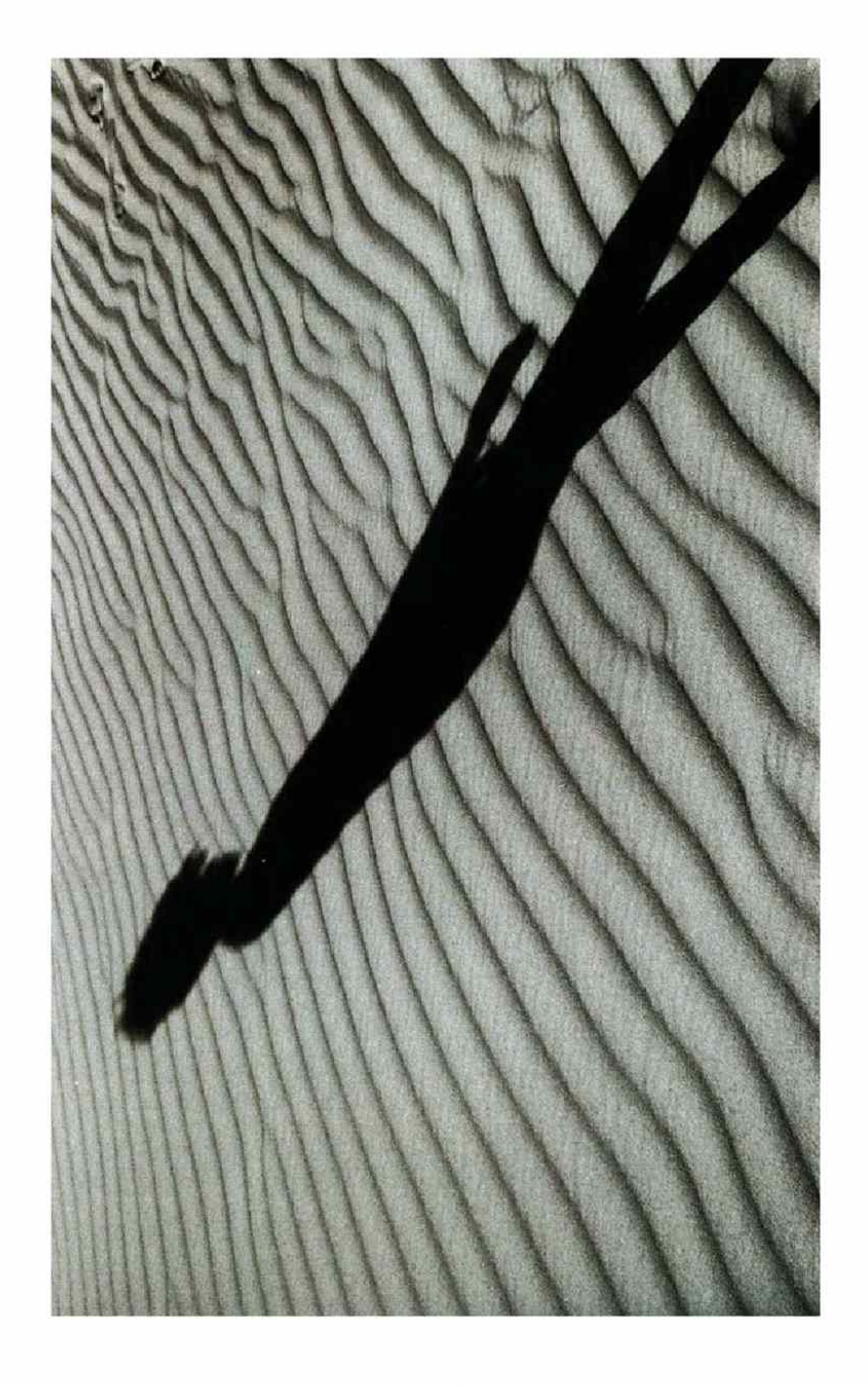
العزاز الذي بدت لمساته الفنية واضحة على الصور كانت له مساحته أيضاً للحديث عن تفاصيل اللحظات المرصودة، في مقدمة الإصدار يكتب لنا تواريخ وأماكن الصور مع شيء من مرئياته عنها، شيء يقترب من وصف حوافز ورغبات التصوير عنده، ولا نعلم إن كان قاسم قد أفاد في ذلك خلال كتابته للنصوص، خاصة وأن بعضاً من نصوصه قد تشابك كثيراً مع نص العزاز من حيث المحتوى والاتجاه.

والسؤال الذي لا زال مفتوحاً: ما الذي استفزته الصورة في البناء الشعري عند قاسم، ما هو المعادل الجمالي الذي ابتكره في النص الشعري للتواصل مع الصورة؟ قاسم الذي عرفناه من خلال الإيقاع المختلف في بناء الجملة، جمله الشعرية القصيرة جداً، محطاته الكثيرة التي تحصنت فيها القصيدة بالغموض، هل كان فعلاً متحرراً من قصدية المصور؟ من حدود إطار الصورة؟

أظن أن مقاربة أخرى أوسع وأعمق يمكن أن تأخذنا إلى اكتشافات حقيقية في إشكالات التواصل من جهة، وإشكالات التأويل، تأويل المصور لموضوعاته، وتأويل الشاعر للصورة، وتأويل القارئ للاثنين معاً في لحظة المشاهدة، فالصورة أقرب للنظر

من النص عادة، هي الأسبق في اختيار القارئ، وهذا يفرض شروطاً على النص قبل مطالعته حتى.







المصادر

1- J. J. Long : Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer Emily Oswald : Imagining Race: Illustrating the

2- Poems of Paul Laurence Dunbar Book History - Volume 9, 2006, pp. 213-233

3- Silke Horstkotte: Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron Poetics Today, Spring 2008; 29: 49 - 78.

4- Simon Prosser : An A to Z of W.G. Sebald, Five Dials Online Magazine,

5- (http://fivedials.com/files/fivedials_no5.pdf)

6- (Barthes: A Beginner's Guide) P. 61-66

7- Liliane Louvel: Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism ,Poetics Today, Spring 2008; 29: 31 - 48.

8- Mireille Ribiere : Barthes (Beginner's Guide), Humanities-Ebooks, 2002

9- Roland Barthes: Image-Music-Text (selected essays), Fontana Press 1977 (korotonomedya2.googlepages.com/RolandBarthesImageMusicText.pdf)

10- Göran Sonesson, The internet Semiotics Encyclopaedia, Department of Semiotics, Lund University:

(http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/photography.html)

Ray Sapirstein, Picturing Dunbar's Lyrics, African American Review, Volume 41, Number 2

11- Simon Korner, Brecht's War

Primer: http://21stcenturysocialism.com/article/brechts_war_primer_01137.html

12- Evans, David: Brecht's War Primer : the 'photo-epigram' as a poor monument, afterimage mar/apr 2003 , vol. 3, issue 5

المصادر العربية

1- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987.

2- موقع جهات الشعر (www.jehat.com)

3- الطيب زاك: عندما يتحـول الفوتـوغراف شـعرا..، جريـدة الشرق الأوسـط، الجمعـة 28 رمضـان 1422 هـ، 14 ديسمبر 2001، العدد 8417.

تنميطات الصورة

الصور التي تسوح في فضاء النت على مدار الساعة لا تخفي شهيتها المفتوحة على الاكتشـاف، وكشف اللحظة العابرة المسرعة التي يأخذها غالق العدسة إلى لحظة التخثر، فمنـذ البـدايات كـان الفصل الأول من سفر الصورة متصلاً بملامسة المحطات التي لا نراها عبر تقريب تلك المسافة التـي تعزلنا عنها، لتكون معها الأشياء عند مرمى النظر، مادة للمطالعة والاكتشاف.

ثمة دائماً "آخر ما" تقتاده الصورة إلى حدودها، إلى شروط التربيع التـي سـتحدد إطـار الرؤيـة بمثل ما ستنتخب حدود الموضوع، حيث ترث الصورة بعضاً من ارتباكات المصـور ورغباتـه، وبعضـاً من تأويلات الناظرين إلى هـذا الآخـر مـن خـلال الإطـار، قبـل أن تـدعي الصـورة لنفسـها وصـف الحقيقة، فكل فعل تأطير هو فعـل اسـتبعاد كـما تـروي سـوزان سـونتاغ، وعليـه تصـبح تحديقـة الكاميرا فعلاً تأويلياً، يعاد من خلاله تركيـب صـورة الآخـر، وهـي المسـألة التـي نالـت نصـيباً مـن الدراسات المابعد حداثية في مساعيها إلى تفكيك التحيـزات المعرفيـة والثقافيـة في بنـى الممارسـات الفنية وفي جملتها التصوير الفوتوغرافي.

سيبدو سؤال الآخر في عالم التصوير سؤالاً أخلاقياً، معرفياً، ثقافياً وجماليـاً عـلى السـواء، سـؤالاً عن الكيفيات التي يجري معها تمثيل هذا الآخر بصريًا، وعن تأثيرات روح السائح التي لا تكف عن تنميط الأماكن والوجوه التي تقترب منها في تشـكيل صـورة بديلـة، لا تعـرف الكثـير عـن الصـورة الواقعية، إلا بمقدار موضع الفضول، فضول قـد يتجـاوز كـل الاعتبـارات لأجـل جعـل الآخـر مـادة للفرجة.. هذا ما يدفع سونتاغ لمراجعة قيمة الألم الذي تظهره صـور الضـحايا في أفريقيـا في عيـون الصحافة الغربية، إلى الحد الذي تصبح فيه المأساة حتمية في أفريقيا بمثل ما تؤسـس لـه التغذيـة المستمرة لصور النزاع والفقر المنقولة عبر تلك المضخات الإعلامية، في الوقـت الـذي لا تعـرض فيـه صـور ضـحايا الإجـرام في الغـرب بـنفس الحماسـة، بـل يصـبح التـأني في مسـألة إظهـار ملامحهـم

وإبراز صورة الألم هو الأمر الأرجح، في حين يقدم العالم الفقير كقرين للإجرام والمأساة على حد وصفها.

هذا القلق تجاه أفعال الصورة التي تنتجها ماكينات الإعلام الدولية، وهو قلق يتصل في جوهره بموثوقية الصورة والممارسة الإعلامية ككل، كان كافياً لتحريض مجلة كمجلة ناشيونول جغرافيك إلى تقديم مبادرة تُعنى بتأهيل عيون محلية داخل مجتمعات العالم الثالث، تساهم في إنتاج الحقيقة التي تعرض للآخر الغربي، في ظل تنامي الإحساس بإمبريالية الصورة الجديدة التي تطوق مجالنا البصري، صور تتضاعف لتتضاعف معها خيالات ذاكرة لم ترَ الآخر إلا من خلال آثار هذه الصور الثابتة.

من المؤكد أن الانزياحات التقانية في صناعة الصورة قد أيقظت الكثير من الأسئلة لهذا الجهاز الذي لا يستنسخ الواقع، بل يمنحه حيوات جديدة، ليوصلنا بذلك الجزء اللاوعي في إدراك الآخر كآخر حين نتجاوز الصورة إلى التصورات التي تتحرك كقيم مدغمة في بناء الصورة عينها، الأمر الذي يلزم أن يدفعنا للكشف عن اللامرئي في المرئي، بحثاً عن تمثلات الخطاب المهيمن والمتحكم بهذا الفضاء البصري.

نحن أمام عين، بل عيون، تكتب مأثوراتها البصرية عبر التحديق، ترفع الحدث من غيابه، لكنها لا تتركه صامتاً، تحاول أن تجعل من مسحة الضوء الكاشف لحظة بوح تجهد في توصيف ما هو غير مرئي من رغباتها، عيون تذكرنا بأن الصورة معرفة، وأنَّ المعرفة سلطة، سيذكرنا الناقد الإنجليزي جون تاغ بهذا الرابط بين الصورة والسلطة، بالإفادة من تنظيرات فوكو للسلطة والمعرفة.. سيصر في هذا السياق على ربط الممارسة التصويرية بالسياقات المنتجة لها، وكان قد عمد في دراساته إلى استخدام مفردة Photographies الجمع بدلاً **من** photography إشارة إلى تنوع توظيفات هذا المفهوم.. سيحدثنا كيف جرى تعريف الهوية الشخصية عبر حقل الأمن والشرطة من خلال صورة الماغشوت Mugshot التي تلتقط للمجرمين، وكيف يصار إلى إعادة تكوين جسد المجرم عبر اللقطة الأمامية والجانبية ليصبح علامة دالة على هويته.

ولا تبدو بعيدة عن دائرة النقد تلك التواقيع البصرية للمصورين الغربيين عن الدول المستعمَرة- بفتح الميم- أبان الاستعمار، والتي لم تخلُ من الميل لإيجاد مسوغ أخلاقي لهذه الحالة الاستعمارية، ما يحيل الصورة الفوتوغرافية بالضرورة إلى نصوص

مؤدجلة، عبر وفرة من الصور التي تعيد تركيب صورة الكائن الإنساني هناك وفق إملاءات الذهنية الاستعمارية... كائنات مجهولة بلا لـون نصـيبها حفنـة ضـوء مقـدرة لتشـييد الفـوارق بـين أسـياد مستحقين لكامل السيادة، وبين شعوب لا تحسن إدارة شؤونها بنحو مستقل.

تلك الصورة الاستعمارية كانت واحدة من الصور الأثـيرة التـي انشـغل بهـا الدارسـون في المراحـل الأخيرة، ضمن إشكالات العلاقة بين الـذات والآخـر، هـي واحـدة مـن تجليـات تـأثيرات السـلطة عـلى الصورة، فعلى غـرار جهـود إدوارد سـعيد المؤسسـة في استكشـاف الحالـة الاسـتشراقية في عـالم الـنص، وإسهامات هذه النصوص في خلق شرق متخيل، وتعزيز صورة التراتبية في العلاقة بـين الغـرب والشرق، وجد الباحثون في الصورة الفوتوغرافية التي قدمها المصورون الغربيون أبان الاستعمار موطناً لتجاذبات الهوية، وسؤال الآخر، فظهرت العديد من الدراسات التي سعت إلى مساءلة الصورة وتوظيفاتهـا خـلال هذه الحقبة، ولو تجولنا سريعاً في دهاليز غوغل سنكتشف روابط عـدة لكتـب وبحـوث تتنـاول هـذا الشأن وشؤون أخرى ذات صلة، سنجد حـديثاً عـن صـورة فلسـطين في الأرشـيف الغـربي، وعـن صـورة الجزائر، وصورة الهند، ودول أخرى كانت مستهدفة عبر الرحالة المستشرقين وعدساتهم.

هنالك ميل طبعاً إلى القول بأن الكـاميرا كانـت واحـدة مـن أدوات الاسـتعمار، أداة للسـيطرة عـلى الواقع وعلى صورته على اعتبار أن الاستكشاف جزء جوهري في هوية الكاميرا، لذلك كانت عين المستعمر جسراً ممتداً لنا اليوم لنطالع من خلالها حقبة الاستعمار، لكنها عين غريبة، عين لا تقـترب مـن كـل شيء، وإنما تتواطأ على صناعة صورة لا تقول كل شيء، بقدر ما تحـرس تصـورات وأفكـار السـلطة الاسـتعمارية عن ذلك الآخر الذي يراد دائماً التأكيد على أنه لا يملك استحقاقات الحياة دون مظلة الاستعمار.

هذا الأرشيف الذي وفرته عدسات الغربيين لتلك الحقبة بـات موضـعاً للتحسـس في مرحلـة مـا بعـد الاستعمار، التحسس من طبيعة مقاربته للمكان والإنسان في ذلك العالم، وأصبح مادة للدراسة تحـت حقـل الدراسات ما بعد الكولونيالية، فالإفريقي في أكثر صوره حضوراً داخل هذا الأرشيف يراد له أن يكـون كائنـاً غرائبيا، متوحشاً، كما أريد للمستعمرات أن تمثل لحظة حضـارية، تحمـل ملامـح التطـور والنمـو، بمـا فيهـا

جهود التبشير التي جرى الترويج لها تحت ذات الدعاوى، ولأن المخاطب هو المخيال الغربي آنـذاك كانت هذه هي الثيم المكرورة والتي تجهد لتعزيز موقعية السلطة، وإيجاد شرعية لوجودها.

كانت هذه الصور تؤسس لهوية الذات والآخر معاً، فالآخر الأوروبي يجد في هـذه الصـورة مـا يحمله على الشعور بالتفوق الثقافي والعرقي، ومعها يؤسس لطبيعـة علاقتـه بـالآخر وفـق تراتبيـة افتراضية تتيح له النظر دائماً لحقه في الهيمنة.. بالأمس كانت تلك المجموعـة الواسـعة مـن الصـور ضمن القراءة الغربية عنواناً للحضارة والتقدم، قبل أن ترفع عنهـا أغطيتهـا وتخضـع لمبضـع النقـد والتشريح، لتصبح اليوم شواهد على قسوة الاستعمار، صرنـا ننظـر إلى صـور تمديـد سـكك الحديـد وتشييد الطرق بوصفها على سبيل المثال أمثلة على أشكال التشغيل القسري، وهكذا باتت الصـورة تحتمل قراءة أخرى، قراءة يبحث فيها هـذا الآخـر عـن هويتـه التـي انتفضـت لتخـرج عـن إطـار الصورة التي صاغها المستعمر عبر نصوص وصور ودعايات سياسية لم تنتهِ.

الجزائر أبان الاحتلال – مثالاً- كانت مجالاً خصباً لاستعمالات الصورة التـي وصـلت مبكـراً إلى هناك مع المصورين المرافقين للبعثات الاستعمارية، كان بمثابة السلاح الذي أريد به اقتحام الفضـاء الخاص للثقافة الجزائرية، وفي واحدة من تلك الاستخدامات كانت الصور شبه العارية التي حملتها البطاقات البريدية التي يتبادلها السواح، والتي سعت إلى تقديم المـرأة الجزائريـة للسـائح الأوروبي في وضعية الإغراء، صور اقتحمت فضاء المرأة المسلمة ودفعت بها إلى حيـز الرغبـة والسـلعة التـي يمكن أن يقصدها طالبو السياحة.

في المقابل، كانت المرأة الغاضبة في صورة الفرنسي مارك غارنغر تحكي عن التحديقة المعاكسـة، التي تحاول التخلص مـن سـطوة الكـاميرا ورغباتهـا، عمـل المصـور الفـرنسي في مطلـع السـتينيات كمصور حربي مع الجيش خلال النضال الجزائري مـن أجـل الاسـتقلال، وكانـت الأوامـر العسـكرية تقضي استصدار بطاقات هوية للنسـاء دون حجـاب، كانـت الصـورة بمثابـة ممارسـة العنـف عـلى أجساد النساء اللواتي رفضن التخلي عن الحجاب، فاخترن أمام سطوة التحـديق التـي تمارسـها عـين المحتل/الكاميرا أن يمارسن الرفض بعيـونهن، لتصـبح تلـك النظـرات شـواهد تاريخيـة عـلى الـرفض للاحتلال، والرفض لكل أشكال التعـدي عـلى الهويـة، وهنـا نـرى كيـف تحتضـن الصـورة سـجالات

الذات والآخر، في توصيفات المستعمر والمستعمر، فبطاقة الهوية ليست مجرد بطاقة، وإنما هي عنوان لحدود هذه الهوية وأبعادها.. كانت البطاقات للتمييز، ولرسم حدود العلاقة بين الاثنين، بها تتملك الإمبراطورية صفتها وموقعها.

لكن هل يمكن لنا القول أن هذه الصور والتي دفع بها المصور ضمن معارض للتذكير بالثورة الجزائرية وإدانة الاحتلال، خالية من التنميطات البصرية، من ترسبات الحس الاستشراقي في بناء صورة الآخر؟

الصورة بطبعها متحيزة، أو لنقل مطواعة، لا تتردّد في تهيئة ذلك الضوء الهارب ليصبح ساحة لتلاعبات المصور، جملة التعديات التي تظهر على سطح الصورة بوصفها آثار المصور، الزاوية والمنظور والتعريض والتركيز، إضافات الحد الأدنى التي بمقدورها أن تنعطف باتجاهات تأولينا للصورة، لم تعد وحدها فقط من يحدثنا عن انبساط الصورة وانجذابها لخيارات خارج حدود موضوعاتها، ظلال الصور إذا ما قصدناها سنجدها مثقلة بالإشارات الدالة والمتوارية، بالممرات الواسعة التي تشيد أسوار المعنى داخل الصورة.

صورة المرأة كانت هي الأخرى موضوعاً للدرس في مفاصل عدة، بحثاً عن التنميطات البصرية لهوية المرأة بوصفها آخر جنوسي، في قبال كاميرا تديرها عين الذكورة، وتؤسس معها تكنيكات وممارسات بصرية تقدم المرأة ضمن قوالب معينة.

ستمضي هذه العين إلى إحالة الصورة إلى صورة من الرغبة، صورة تستبطن الإثارة والرغبة في امتلاك الجسد، جسد الآخر الذي يعاد تشكيله في عروض الأزياء، وحملات الدعاية والإعلان، ومنتجات الميديا على اختلافها، ليصبح جسداً متاحاً في فضاء العامة، بناء وتفكيك هذا الجسد مرتهن لإيحاءات الإيروتيكا التي مثلت عنصراً دافعاً في اتجاهات الصورة الإشهارية.

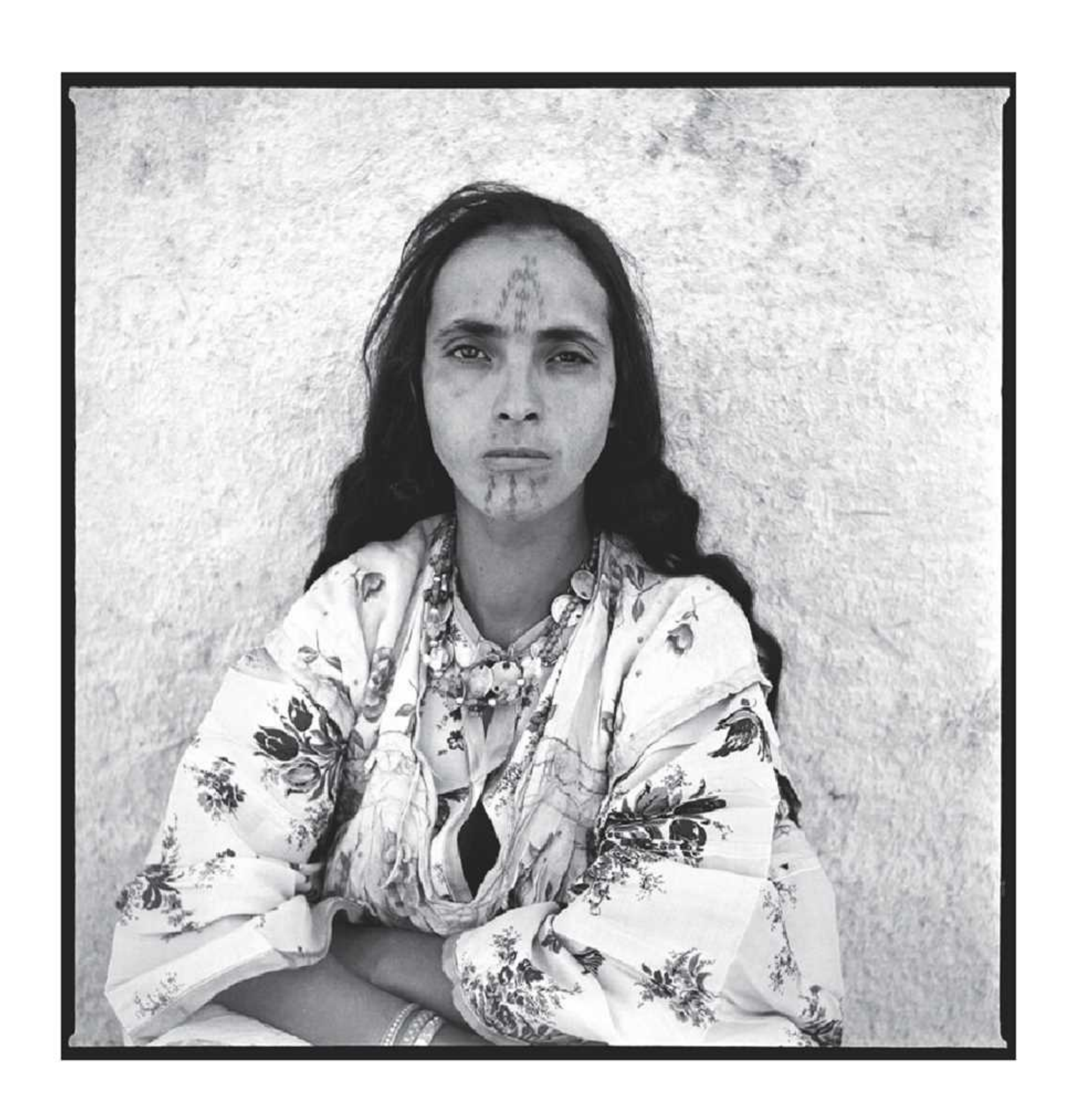
ستصبح هوية الجسد موضعاً للسؤال حين البحث عن لحظة مثالية لهذا الجسد المدفوع إلى التسليع عبر الصورة، كيف يصبح جسد المرأة مثلاً متاحاً لعين الرائي، وعن أثر المضخات الثقافية والأعراف في تأطير هذا الجسد وتكوينه، الدارسون للممارسات التصوير المتصلة بالإعلانات التجارية يرصدون تحولاً منذ البدايات حتى الآن في الانزياح عن دائرة العرف والأخلاق التي كانت تحكم مساحة الهامش التي تتحرك فيه ملامح الإيروتيكا في بناء الصورة الإعلانية، فمن المحافظة بالأمس إلى الاندفاع

إلى التعري المجاني لجسد المراة والذي يذهب باتجاه أن يكون مجرد وسيلة لإمتاع الكائن الذكوري، صورة من التبعية الجنوسية تطفح في فضاء الإعلانات حين تقدم المرأة في دور المغوية، لتكون بذلك كائناً مصنوعاً من مخيال الرجل ورغباته.

دراسات كثيرة خرجت لتطاول موضوعة صور الإعلانات، وربما كان لتيار الفيمينيزيم سبباً للانشغال الكثيف بمراجعة صورة المرأة في هذا الجانب، فيما كان الرجل في المقابل هو الآخر عرضة لأحوال التنميطات، وعرضة للتمدد على بساط الإيحاءات الجنسية، وفي المنتصف كانت الصورة تروج للأنثى المثال وَالذكر المثال، لتبقى هذه المثاليات أبعد ما تكون عن الصورة الواقعية، ما جعل البعض يذهب للقول بأن تلك الإعلانات "لا تبيع الجنس علينا وإنما تبيع الاستياء الجنسي"، تبيع الإحباط لأننا لا نجد ذلك الآخر في واقع الحياة وفق المواصفات الإعلانية! ولأننا في فسحة المقارنات لا نجد ذلك الجسد المملوء بوعد الأنوثة أو وعد الفحولة، وستضيع صورة الذكورة والأنوثة بين ما هي عليه وما ينبغي أن تكون وفق ثقافة الاستهلاك، ولنا أن نستذكر حمى الرشاقة التي تروج لها صور الإعلانات في مجلات النساء، وقد أشارت دراسة قريبة في أمريكا إلى أن إعلانات تخفيف الوزن هي عشر مرات ضعف مثيلاتها عند الرجال، والسبب هو الرغبة في تعزيز صورة مفترضة للجسد المثالي للأنثى.

هنالك طبعاً مفارقات على مستوى تأويل هذا النوع من الصور، وفي أحيان يمكن القول بأنها مبالغات، فقراءة الصورة الفوتوغرافية عمودياً ليست بالمهمة البسيطة، تحتاج إلى حساسية نقدية لا تتعجل النتائج، تملك من الصبر في تعقب الصور وتحديد ملامحها، وقبل ذلك القدرة على تجاوز روغان الصورة كما هو روغان اللغة، فالصورة على ما يروي رولان بارث قد تكون خاطئة على مستوى الإدراك، لكنها صائبة على مستوى الزمن، فبين هذه المسافة من الصواب والخطأ سنكون دائماً في موعد مع قراءة مختلفة للصورة، قراءة قد لا تخلو غالباً من إشكالية العلاقة بين الذات والآخر.

تبقى صور الأقليات، وصور السكان الأصليين في أمريكا وكندا، وصور السواح محطات أخرى لا يمكن إغفالها ساعة البحث عن أفعال التدوير البصرية، فهي ميادين خصبة لاستيلاد المزيد من التنميطات البصرية، فأمام كل ما هو جدير بالتصوير في تلك العوالم، هنالك تواقيع وتأويلات، أفكار ومواقف، لا تتردد في حقن الصورة بكيميائها، وهنالك آخر يعاد تصويره عبر هذه المرشحات.



المصادر

1- Geoffrey Batchen: Burning with Desire: The Conception of Photography. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1997

2- Harris, Jonathan: The Uses of the Real, Art History, Jun89, Vol. 12 Issue 2

3- Amanda Du Preez: through the Empire's Eyes: Engaging the Gaze, Religion & Theology - Volume 15, 2008, pp. 427-446

4- Miki Johnson: Developing Native Eyes,
http://pjsailendra.wordpress.com/2008/02/14/developing-native-eyes/#more-279

5- Sunil Khilnani: The colonizing Camera, The Hindue Magazine – May 2002:
(http://www.hinduonnet.com/mag/2002/05/12/stories/2002051200220400.htm)

6- Iva Milivojevic: visual seduction: eroticism in fashion photography, salzburg conference
(http://www.inter-disciplinary.net/ci/erotic/er4/milivojevic%20paper.pdf)

7- Boer, Inge E.: After 'Orientalism':
Critical Entanglements, Productive Looks. Amsterdam: Rodopi, 2004.

8- سوزان سونتاغ، الالتفات إلى ألم الآخرين، دار أزمنة للنشر -عمان 2005.

المكان وغواية الصورة

ما بين 77 موقعاً طبيعياً كانت صورة الأحساء في شرق السعودية تتخطى بثبات في طريق الترقي على سلم العجائب الطبيعية الذي أصبح تقليداً معتمداً لإعادة استجلاء الاستثنائي والعجائبي من معطيات الطبيعة كبديل للمعالم الأثرية المعمارية التي جرت العادة على حصرها ضمن دائرة العجائب السبعة وهي من صنيعة الإنسان: الهرم الأكبر، حدائق بابل المعلقة، تمثال زوس، هيكل ارتميس، ضريح موسولوس، أبولو رودس وَمنارة الإسكندرية.

الأحساء وهي تتغزل حملة عجائب الدنيا السبعة الجديدة في السنة الفائتة كانت بحاجة إلى دعامات بصرية تحيل الرائي إلى فعل التاريخ والطبيعة في هذا المكان وتؤسس للقناعة بفرادته وهو يجهد لمزاحمة تلك الأعجوبات المفعمة بحضورها الأسطوري، القديمة منها والحديثة، في سباق تحركه ديمقراطية التصويت المفتوح بحسب توصيف المنظمين، ليكون صورة عن قناعات الجمهور وتشوفاتهم بالدرجة الأولى.

لا وجاهة للمقارنة بين الأحساء بكل ما فيها من تفاصيل وبين الكثير من المناظر الطبيعية التي يجري إدراجها في قائمة التسابق، حتى الذين يحتفلون بها في شاعرية مفرطة يدركون صعوبة المصالحة بين المكان والصورة المتخيلة التي يروجون لها، غير أنها كمسابقة تحتمل هذا التأرجح على جغرافيا تصنعها ضغطات المشاركين على أزرار الخيارات كشرط صريح للترقي على هذا السلم باعتباره ابتكار الناس وامتداداً لتصوراتهم.

بهذا النمط من الاصطفاء سيجرى انتخاب صورة الواحة لتكون مسوغاً لولوج الإحساء في هذا السباق، لإثبات أهليتها في الظهور على خارطة العجيب والاستثنائي من الأمكنة، وعليه سيجري ترميم معنى الواحة الذي بدا استدراكاً لصورة الأطلال أو ما يشبهها من صور التلاشي والغياب، حتى لكأن الحماسة لهذا المعنى تبحث في

الأثر الرجعي للحكم المفترض تجاه صورة لا تخرج عن سياق محاولة تخليق واقع يسكن في الماضي أكثر من الحاضر، أو استعادة لتنويعات الحنين للبيت القديم، حيث تفتقد الواحة اليوم عنفوانها الأول بمثل ما فقدت ذاكرة العيون التي نضبت وأصبحت حدثاً يروى في مدونات التاريخ.

لم تكن الصورة لتتأخر عن دورها الوسائطي في تحويل المكان إلى أثر جمالي، عبر عيون فوتوغرافيي الأحساء الذين باتت مهمتهم إيجاد صياغات بصرية قادرة على التماهي والصورة المقترحة للمكان والإحالة على سماته الجمالية المحتملة، بالإفادة من تقنيات التصوير التي ليس من سبيل لإنكار فعلها في هندسة الأحاسيس والتحكم في مدلولات الصورة، كانت الصورة بالتحديد الطريق الأكثر مادية للوصول إلى الأحساء المتخيلة فهي تختزل بين أضلاع إطارها المربع شريطاً طويلاً من حكايا المدينة وتحولاتها، في لحظة تحتفي فيها العين بما تحب من مشاهد المكان لتجعله في دائرة الحضور الدائم.

صور الفنان عبد العزيز البقشي تبدو أكثر تلك الصور صراحة في التبشير بهذه العلاقة التي تدفع ناحية تخطي الواقع إلى الحلم كلما حملت ومضات الكاميرا في ظلالها مقتضيات الرهان في هذا السباق، فهي تجهد لتلمس احتمالات المكان الجمالية التي ستتكئ في وجودها غالباً على حساسيته الفنية وقدرته على التوغل في أبعاد المنظر الطبيعي وتأسيسه جمالياً ودلالياً، فبناء الصورة المتأني عند البقشي يمثل إسهاماً فوتوغرافياً في تصعيد الإحساس بجماليات المكان وجعله مادة قابلة للإدراك والمعايشة.

في الصورة المرفقة ببطاقة الأحساء في موقع المسابقة الرسمي يختار البقشي تقديم الواحة في لقطة يلتقي فيها الأفق الوسيع بأعمدة جبل قارة الممتدة إلى طرف القرية في مقدمة الصورة وغابات النخيل الكثيفة في الطرف الآخر مفيداً في ذلك من إمكانات عدسة عين السمكة التي تقترب من عين الإنسان في مجال إبصارها، هي لقطة تحمل في داخلها هاجس استيعاب الطبيعة في تشكيلها الفريد وامتدادها التاريخي، تحاول أن تمارس فعل التحفيز لاستقصاء إشارات التاريخ في جغرافيا لم تستنزف كل أسرارها بعد، لتغدو الصورة أشد الأشياء تماهياً والشكل المقترح لصورة المكان في سياق المسابقة.

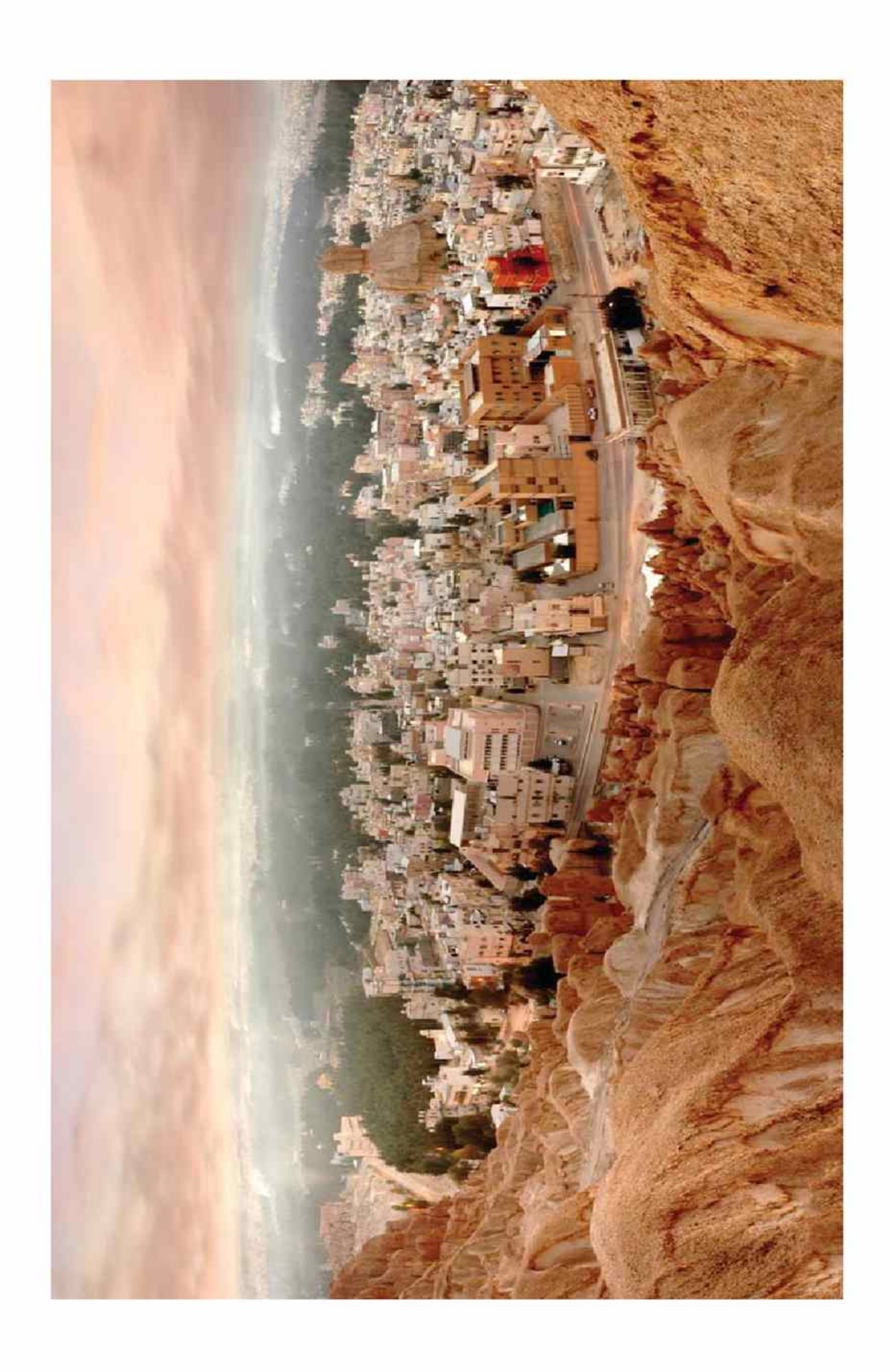
وتمثل صورته الفائزة بجائزة المركز الثاني في المهرجان العربي الأوربي في ألمانيا 2006 تأويلاً لتجليات الأخضر والأزرق في فضاء المدينة، ومزيجا من بهجة الألوان التي لا ينبغي إغفال دلالة الماء المتدفق من النبع والرغبة في استثماره للتعبير عن سريان الحياة في هذه الواحة الموعودة، وهنا يستمر البقشي في التأكيد على الشموخ والارتفاع كمائز لمفردات هذا المكان، باستحضار الطول الفارع للنخيل وتعزيزه عبر منظوره الفني المقترح، ما يمثل في سياق المشهد واحداً من معطياته الجمالية، وعنصراً معمقاً لدلالته الفنية.

وعلى نفس النول يمكن مقاربة صورته الأخرى لجبل قارة من الداخل حيث يتسلل عمود الضوء من ارتفاع ممتد إلى خارج إطار الصورة، فلا نعثر على علامة تشير إلى بلوغنا نهايته، غير أنّنا بدلاً من ذلك نجد في حضور الفتاتين ما يكفي لإنهاض الإحساس بهذا الارتفاع الشاهق، فحضورهما المتناهي في الصغر داخل المشهد جاء ليشد الانتباه لذلك الارتفاع، بالتضافر مع الضوء الذي سيهب الجبل تعرجاته الجميلة وتضاريسه الباهرة.

هكذا يروي لنا البقشي بعدسته حكاياه الأثيرة عن مسقط رأسه، عن المكان الذي لا يحتاج إلى ذريعة ليتجمل في عيون أهله، فتلك سيرة المكان الأول كما تجسده رغبات الناس وأحلامهم، حيث لا فكاك عن النظر برومانسية إلى المكون الأهم في ذاكرة الناس، إلى خواطر الطفولة وتداعيات النضج في تجسدها ضمن هذا الفضاء، هي العلاقة الخاصة التي تستبق الأحسائيين في توليد خيالات حالمة لهذه الواحة وتجعلهم يطوون دفاتر الأسئلة في عدوهم المشترك من أجل تعميد مدينتهم في نادي العجائب، مستعينين بالصورة لتكون اللغة المشتركة بينهم وبين العالم الذي قد يجهل موقعها على خارطة اليوم، لكنه حتماً يتذكرها بوصفها الحاضن للحقل الأكثر خصوبة نفطياً، وأنها واحة من ذهب أسود أيضا.

والمحصلة أن هذا المكان إذا ما تموضع يوما على رأس عجائب الدنيا فلن يكون ذلك طرفة تاريخية حتماً بل سيكون الدليل على اتساع شهوة اللعب على هامش ديمقراطية الأزرار الإلكترونية؛ لتغدو الصورة المتخيلة هي الأصل البديل الذي لا يقبل الإنكار بفضل وساطة الصورة البصرية التي تناضل من أجل تجسيد هذا المتخيل وجعله أكثر محسوسية، فالواقع بذلك لا يمتلك من حقيقته الفعلية إلا بمقدار

اتصاله بهذه الصياغات البصرية، وعلينا ربما واجب البحث عن هذا الواقع غالباً في حـدود المهمـش والمحذوف في مشهد البحث عن سيرة الخلود في سباق العجائب.



مساءلات في وعي الصورة

مزالق الصورة

الحرب كانت مشتعلة، وبين الخراب والصور سيل عواطف وانفعالات تأخذنا إلى الاقتراب من الحدث حد استيهام الحضور فيه، حرب ندعي أننا نراها لحظة بلحظة، وهو ادعاء قائم على ادعاء النقل الحي، والصورة المباشرة التي تساهم في تدمير المسافة واختراق الزمن، فالصورة لم تعد تأسيساً لحدث ماض كما في الفوتوغرافيا، بل لحظة حاضرة تعيش الديمومة والحياة.

الصورة جزء من نزف المشهد المتمادي في تشخصيه للفجيعة، وشاهد على وجوده قبل ذلك، فيه تنساب بسهولة ضمن التتابع المستمر لحركة الكاميرا، حيث يجري استعراض قدرات الصورة على تمثل الحقيقية، فوظيفة الحركة هي تعزيز المعنى الذي يتوالد من جدل العلاقة بين الصورة والحقيقة.

سنستعين بالصورة لاختزال المسافة بيننا وبين مشهد الحرب، سنتقوى بها لإنماء إحساسنا بالامتلاء بتفاصيلها، فإذا كانت الصورة لا تدعي انفرادها برواية الحقيقة، فإنها تدعي على الأقل تحولها عنها، وانكشاف الأخيرة بها، وقدرتها على تطويع المسافة بينها وبين الواقع، فالصور المتدفقة لا تنفك عن الدفاع عن وجود هذا الواقع، فلا يمكن أن تنشأ الصورة إلا عن أصل سابق هو بالضبط ما تحاكيه وتسعى إلى تمثله.

لذلك سنتكئ على الصورة أكثر من سواها لتأسيس علاقتنا بهذا الحدث، علاقة لا يمكن فيها إغفال تلك الدهشة الإنسانية بكل ما هو بصري، على اعتبار أن حاسة الإبصار هي الوسيلة الأكثر جدارة في إدراك الحقيقة، وهذا ما يدفع باتجاه التواشج بين الإنسان الحديث وصناعة الصورة التي تجاوزت لحظة التبشير بالحقيقة إلى التدخل في بنائها.

وجد الناس طريقاً لمعايشة الحرب عبر الصورة، لكن الصورة في أفضل الأحوال لا تملك مقاربة الحقيقة بنحو مطلق، قد تزيد من حظوظنا في رؤية

الأحداث التي تمتد على مساحة الزمن في مكان الحرب إلا أنها تبقى خليطاً من سلطة الواقع المنقول وواقع السلطة الذي لا يمكن استثناء حضوره في لحظة إنتاج الصورة، سلطة التقنية، سلطة المصور، الجهاز الإعلامي، أي أن الصورة من حيث تكوينها وتحولها إلى مادة جاهزة للمشاهدة هي امتداد لتصورات الخطاب المنتج لها، وبالتالي لا يمكن الحسم بكونها نقلاً محايداً بقدر ما هي تأويل لهذا الحدث أو قراءة في أبعاده.

حتى النقل المباشر الذي يبدو في لحظة تماس مباشر مع الحدث بلا فواصل زمنية، متصلاً بلحظات جريانه وآثار حركته، لا يملك الحفاظ على صفاء الحقيقة المنقولة، فالرؤية غير المعرفة، أي أن رؤية هذا السيل من الصور لا يكفي لتحقق معنى المعرفة، وهذا ما يدفع روجيس دوبريه للتحذير من ما يسميه الوهم الأبستيمولوجي الناشئ عن صدى الصورة التلفزيونية وظلالها، فهذه الشاشة المضيئة ليست مفتوحة على كل الأبعاد.

هذا ما يحرض الشك لكي يمضي في مساءلة الصورة، للكشف عن شطحاتها، نصها المعمي، والتحقق من قيمتها، في وقت لا تملك فيه الصورة إلا أن تكون موضعاً للكثير من الأسئلة المعرفية والأخلاقية، بعد أن باتت تأخذ موقعها ضمن أسلحة المواجهة بين الأطراف المتحاربة، بطواعيتها وقابليتها لإعادة التدوير والإنتاج وفق اشتراطات المعركة، فهي لم تعد مماثلة للصدق، ولا قريبة من التجرد في بيئة التقنية الحديثة.

أخلاقيات الصورة

الصورة الفوتوغرافية شاهدة على الحروب، لكنها لا تملك البرهنة على كل ذلك الزمن المتدفق، هي معنية الإمساك بخيط من هذا الزمن وتجميده، لحظة هنا أو أخرى هناك، ولذلك كان عدنان الحاج مصور وكالة رويتز قد رأى بأن أعمدة الدخان المتصاعدة من الأبنية في صوره التـي التقطهـا من حرب تموز في بيروت غير كافية للتدليل على اختناق المدينة وبكاء سمائها، فراح يضرب بفرشـاة الفوتوشب السحرية ليمنح العمق لألوان الدخان. (أنظر الصور ص101)

ضربة واحدة أو اثنتان لا يهم.. لكن الأهم أنها كانت ضربة لمصداقية الصورة بحسب الوكالـة التي ارتأت تسريح المصور بعـد اتهامـه بالتلاعـب في صـورة مـن صـور الحـرب باسـتخدام برنـامج الفوتوشوب، وبعد أن تلقفت الأصوات الإسرائيلية هذه الصورة لتجعل منها وسيلة إدانة للمناوئين لها في الحرب، والتشكيك في صدق إعلامهم.

بالأمس كان السؤال مختلفاً، يـوم جـاء الفوتوشـوب وإخوانـه إلى عـالم الصـورة .. كـان سـؤالاً جمالياً بالدرجة الأولى، سؤالاً عن فعل التقنية وفعل الإنسان في صناعة الصورة، عن حـدس الفنـان وذكاء البرامج الناعمة، ولذلك ما تزال هنالك مساحة من توجس تجـاه الصـور المعالجـة، ومحاولـة دائمة لتطويق تدخلات هذه البرامج في الصنعة الفنية، سواء في المسابقات، أو المعارض الفنية.

هذه العلاقة الجديدة مع الصورة في عالم الـديجتال تحديـداً حولـت الصـورة إلى مـادة قابلـة لإعادة التركيب، أخرجتها من نسق الصور الثابتة التي يتم تظهيرها في الغرف المظلمة إلى احتمالات التحول عبر الحذف والإضافة والتعديل والتبديل، وعلى هذا الأسـاس يمعـن المصـور في تدخلاتـه في بناء الصورة، ضمن معالجات لاحقة متممة، يمكن من خلالها التأكيـد عـلى مزيـد مـن الانزياحـات الواعية التي تعزز تصورات الفنان بنحو مباشر ومقصود، وهـي التصـورات الحـاضرة قبـل ذلـك في انتقاء الموضوع وزاوية الرؤية والتأطير وباقي العناصر المنتجة للصورة في شكلها النهائي.

الصورة الفوتوغرافية اليوم أكثر مرونة، أكثر طواعية، تبدو كمجموعة "بكسلات" قابلة للحركة، وعليه تتكاثر احتمالات الخداع، أي بنحو هدم معنى وبناء آخر، وإذا كانت الصورة في وجهها الإبداعي تعيش أسئلة جمالية مع تنامي حضور الفوتوشوب، أو لنقل فنية لمزيد من الدقة، فإنها في وجهها الوثائقي تواجه أسئلة أخلاقية حول مصداقيتها وقيمتها، حول التزام المصورين برواية الواقع كما يرونه عبر الصورة.

الحروب الأخيرة في لبنان كانت مختبرات بحق لهذا المعنى، حيث الاتصال المباشر بالحدث، والحضور الميداني المتواصل، وحيث التوظيف المستمر للصورة في دعاية الحرب، فالصورة تكشف بقدر ما تحجب، وتبدي طواعية لمن يرسل أصابعه فوق أزرار الكاميرا، ومن يحملها إلى وسائط المعالجة والتطوير .

يجري الحديث الآن عن قواعد للصورة على غرار قواعد اللغة، عن ضوابط شاملة للحدود الممكنة للتغيير في بناء الصورة، عن الحد الأدنى والحد الأعلى لتأثيرات الفوتوشوب على قيمة الصورة ومضمونها، وذلك فيما يختص بالصورة الصحافية التي من المفترض أن يتقدم فيها هاجس رصد الحقيقة على أي شيء آخر، من أجل الحفاظ على قدر من المهنية، وقدر من الموثوقية في قيمة الصورة، في مقابل إغراءات برامج المعالجة ومرشحاتها سهلة الاستخدام، والتي اختصرت زمن الأحماض الكميائية بحزمة ضربات خاطفة على لوحة المفاتيح، ورشحت الصورة لمزيد من الخيانة في علاقتها مع الحقيقة.

من المؤكد أن عدنان الحاج لم يغير مجرى الحرب على لبنان من خلال الصورة على حد وصفه، غير أن الصورة بدخانها أعادت تذكيرنا بعقائدنا في الصورة، وباتساع رقعة السؤال الأخلاقي الذي تحياه في هذا العصر، فما بين الدخان الصورة والدخان الحقيقة ثمة عين تجهد للتكيف مع شروط البناء الجديد للصورة، واجتياز امتحاناتها.





ابتسامة على شرف الموتى

مذيعة الأخبار في القناة س مشغولة بإرسال أصابعها إلى شعرها بغرض تصفيفه وهي تقرأ علينا خبر مقتل 25 شخصاً وإصابة مائتين في انفجار سيارة مفخخة، فيما المذيعة الأخرى في القناة ص ترسل ابتسامة عريضة عقب تذكيرها لنا بهذا الخبر وصور منه في نهاية النشرة.

ما عاد في وارد الاحتمال أن تنفجر الأحاسيس ويسترسل المذيع أو المذيعة في البكاء كما جرى مع المذيع البحريني في قراءته لخبر ملجأ العامرية في مطلع التسعينيات، فالمسافة طويلة بين المشهدين، لتكاثر روايات الموت المجاني في هذا الفضاء المزدحم بقنوات البث، ووفرة الصور المرافقة لها.

أحياناً لا تعرف إن كان ما تنظر إليه تلفازاً أم ثلاجة موتى لكثرة ما يعرض من صور الموت اليومي التي تكشف لنا رخص الأرواح في هذا العالم الثالث، أرواح لم تجد الوقت لتشارك سقراط السؤال عن كيف ينبغي لها أن تحيا لأن هنالك من قطع عليها الطريق باكراً واختار لها السؤال والإجابة عن كيف ينبغي لها أن تموت.

حياتهم المنهوبة برسم النزاعات والصراعات تمر من أمامنا يومياً في شريط الأخبار الذي يبدأ بهم كإقرار باستحقاق الحدث لا الأشخاص للالتفات وإثارة الانتباه، وينتهي بطرائف الأخبار أو بالرياضي منها، لينظّم ذلك الشريط إيقاع مشاعرنا وفق هذا التعاقب الذي سينتهي بنا إلى شيء من الألفة مع سيل الصور المتناقضة في ألوانها وأحاسيسها، وقد ينتهي إلى عطالة في قدرات العين على تحويل مشاهداتها إلى إدراكات ومن ثم انفعالات بوصفها وسيطاً لفك شفرات الصورة.

الشاشة الصغيرة ستحقق رهانها في تصغير كل تلك الأحداث لتوائم حجمها، حتى نكاد أن ننصاع لخيارها، فنرى كل تلك الكوارث والمآسي

صغيرة ويمكن طيها في هذا الشريط الإخباري المتسارع في وصفه ورصده، فهذه السرعة كافية في أحيان كثيرة في تمييع هذا الخبر أو ذاك.

ستحبس الإعلانات التجارية دمعنا بعد كل جولة خبرية ثقيلة، مذكرة إيانا ببهجة الحياة قبل أن نقطع شوطاً بعيداً في لجة الحزن والكآبة، لتنقذ مشاعرنا بين وقت وآخر من الوقوع في تصورات سوداوية تبعدنا عن المتعة المنشودة من فعل المشاهدة، تلك المتعة التي كانت سبباً في انجذابنا إلى التلفاز، واستئناسنا لهذا الوسيط الذي يراهن على انفتاحه الدائم على أشكال الترفية والتثقيف، وعلى جاذبيات الصورة التي بسطت نفوذها على مختلف وسائل الاتصال والتواصل الأخرى.

وهكذا بات بالإمكان خلط إيقاع الحرب بإيقاع الرقص والموسيقى، وممازجة أخبار ضحايا المفخخات بآخر أخبار السيارات الفاخرة، بما يحقق قدراً من التآلف النغمي بينهما يذيب الفوارق في مستوى استجاباتنا للاثنين.. مجرد نبضات متشابهة يمر بها القلب في كلا المشهدين بعد أن ترسبت فكرة المتعة في بنية المشاهدة، وحتى آلت مشاهد الكوارث إلى التسويق من خلال الإعلام تحت عنوان الإمتاع والتسلية، فأصبح الموت أو ما يماثله في قصص الاعتداءات وجبة متاحة للجميع للإحساس بتجربة بديلة لكن في استجابة باردة لكونها تمثل حدثاً بعيداً وقد مضى، أي أننا لا نعيش في حال تماس معها لتلك المسافة الزمنية والجغرافية، ومعها أضعنا بوصلة المشاعر.

نهاية كل نشرة يغادر المذيع موقعه كقارئ شجاع، قوي القلب، للأخبار الساخنة، ويستمر المشاهد في دوره كمتفرج يكثر من الحوقلة، ويرسل صوت احتجاجه إلى داخله، بانتظار فاصل إعلاني يمسح غبار المشاهدة المرة!. في حين عروض الموت الارتجالية مستمرة بلا توقف في كرنفال الدماء الرخيصة!

اتساع الصورة.. انكماش الحدث

الحشود في ساحة رياض الصلح تبدو كتلة متوسطة الحجم معلومة الأبعاد ضمن تكوين لقطة "زووم اوت" من زاوية عالية اختارتها جريدة المستقبل للصفحة الأولى ضمن تغطيتها لليوم الأول من الاعتصام المفتوح في بيروت، لقطة واسعة يبدو فيها الحرص على إعادة تكوين الحدث بتوسيع حدود المساحة الفارغة من الناس، فالمباني والشوارع تتمدد في الصورة بنحو بارز يشتت تلك الدهشة المفترضة لهذا البناء المتراص من الأجساد.

ترتبط هذه الصورة كثيراً باتجاهات الخطاب الإعلامي لهذه الصحيفة التي تنتسب إلى كتلة الأكثرية الحاكمة في لبنان، أو بالتوصيف السياسي المتداول "فريق الموالاة"، فهي لا تصف الحدث بقدر ما تصف العلاقة التي تفترضها استخدامات الصورة بهذا الحدث، الأشكال المقترحة لمعنى الحدث وقيمته، فتكوين الصورة ومقاسها لا يبدو مسألة إجرائية دائماً، بل هي في هذا المستوى خاضعة لاعتبارات الصراع السياسي وقيود الانتماءات الإيديولوجية.

الرجوع إلى الأعداد التالية من الصحيفة التي تزامنت والجدل السياسي الدائر حول المعارضة والموالاة يكشف عن ارتهان الصورة لضرورات الخطاب واستراتيجياته فيها، فالاتصال والانقطاع عن مشهد الحشود المتكرر يومياً مربوط بمدى تجانس الصورة وإيديولوجيا الجماعة، وليس بالضرورة تحولات الحدث ومجرياته الميدانية.

ستبتعد عدسات الصحيفة المذكورة عن الساحتين وعن وصف الجموع المحتشدة في أيامه اللاحقة، ولن تقترب إلا نادراً في لقطة "زووم ان" تنقل مرة صورة مجموعة من الشباب يشربون الأركيلة مساءً في طرف إحدى الساحتين، وأخرى مشابهة من محيط ساحة الشهداء أريد منها التهكم حيث وصفتها الصحيفة بأنها "سوق شعبي تولد عن المحاولة الانقلابية".

صغيرة ويمكن طيها في هذا الشريط الإخباري المتسارع في وصفه ورصده، فهذه السرعة كافية في أحيان كثيرة في تمييع هذا الخبر أو ذاك.

ستحبس الإعلانات التجارية دمعنا بعد كل جولة خبرية ثقيلة، مذكرة إيانا ببهجة الحياة قبل أن نقطع شوطاً بعيداً في لجة الحزن والكآبة، لتنقذ مشاعرنا بين وقت وآخر من الوقوع في تصورات سوداوية تبعدنا عن المتعة المنشودة من فعل المشاهدة، تلك المتعة التي كانت سبباً في انجذابنا إلى التلفاز، واستئناسنا لهذا الوسيط الذي يراهن على انفتاحه الدائم على أشكال الترفية والتثقيف، وعلى جاذبيات الصورة التي بسطت نفوذها على مختلف وسائل الاتصال والتواصل الأخرى.

وهكذا بات بالإمكان خلط إيقاع الحرب بإيقاع الرقص والموسيقى، وممازجة أخبار ضحايا المفخخات بآخر أخبار السيارات الفاخرة، بما يحقق قدراً من التآلف النغمي بينهما يذيب الفوارق في مستوى استجاباتنا للاثنين.. مجرد نبضات متشابهة يمر بها القلب في كلا المشهدين بعد أن ترسبت فكرة المتعة في بنية المشاهدة، وحتى آلت مشاهد الكوارث إلى التسويق من خلال الإعلام تحت عنوان الإمتاع والتسلية، فأصبح الموت أو ما يماثله في قصص الاعتداءات وجبة متاحة للجميع للإحساس بتجربة بديلة لكن في استجابة باردة لكونها تمثل حدثاً بعيداً وقد مضى، أي أننا لا نعيش في حال تماس معها لتلك المسافة الزمنية والجغرافية، ومعها أضعنا بوصلة المشاعر.

نهاية كل نشرة يغادر المذيع موقعه كقارئ شجاع، قوي القلب، للأخبار الساخنة، ويستمر المشاهد في دوره كمتفرج يكثر من الحوقلة، ويرسل صوت احتجاجه إلى داخله، بانتظار فاصل إعلاني يمسح غبار المشاهدة المرة!. في حين عروض الموت الارتجالية مستمرة بلا توقف في كرنفال الدماء الرخيصة!

اتساع الصورة.. انكماش الحدث

الحشود في ساحة رياض الصلح تبدو كتلة متوسطة الحجم معلومة الأبعاد ضمن تكوين لقطة "زووم اوت" من زاوية عالية اختارتها جريدة المستقبل للصفحة الأولى ضمن تغطيتها لليوم الأول من الاعتصام المفتوح في بيروت، لقطة واسعة يبدو فيها الحرص على إعادة تكوين الحدث بتوسيع حدود المساحة الفارغة من الناس، فالمباني والشوارع تتمدد في الصورة بنحو بارز يشتت تلك الدهشة المفترضة لهذا البناء المتراص من الأجساد.

ترتبط هذه الصورة كثيراً باتجاهات الخطاب الإعلامي لهذه الصحيفة التي تنتسب إلى كتلة الأكثرية الحاكمة في لبنان، أو بالتوصيف السياسي المتداول "فريق الموالاة"، فهي لا تصف الحدث بقدر ما تصف العلاقة التي تفترضها استخدامات الصورة بهذا الحدث، الأشكال المقترحة لمعنى الحدث وقيمته، فتكوين الصورة ومقاسها لا يبدو مسألة إجرائية دائماً، بل هي في هذا المستوى خاضعة لاعتبارات الصراع السياسي وقيود الانتماءات الإيديولوجية.

الرجوع إلى الأعداد التالية من الصحيفة التي تزامنت والجدل السياسي الدائر حول المعارضة والموالاة يكشف عن ارتهان الصورة لضرورات الخطاب واستراتيجياته فيها، فالاتصال والانقطاع عن مشهد الحشود المتكرر يومياً مربوط بمدى تجانس الصورة وإيديولوجيا الجماعة، وليس بالضرورة تحولات الحدث ومجرياته الميدانية.

ستبتعد عدسات الصحيفة المذكورة عن الساحتين وعن وصف الجموع المحتشدة في أيامه اللاحقة، ولن تقترب إلا نادراً في لقطة "زووم ان" تنقل مرة صورة مجموعة من الشباب يشربون الأركيلة مساءً في طرف إحدى الساحتين، وأخرى مشابهة من محيط ساحة الشهداء أريد منها التهكم حيث وصفتها الصحيفة بأنها "سوق شعبي تولد عن المحاولة الانقلابية".

ستجد الصحيفة حيزها الخاص في مواقع أخرى وهي تجهد لبناء تشكيلات صورية في مقابل الصور الأخرى التي لم تنقطع عن لحظات النقل الحي فضلاً عن تصاوير الضوء، لتقدم لنا لقطات "زووم-إن" على مجموعة من المتظاهرين دعماً للرئيس السنيورة في طرابلس (6-12) وأخرى في مدينة عكار (8-12) وبنفس الطريقة ومثلها في (11-12)، وثالثة في تعلبايا (16-12)، ورابعة في شحيم (17-12).

ميزة هذه المجموعة من الصور هي في إخفاء النهايات لهذا الحشد حيث لا أثر لحدود هذا التجمع، فالصورة المقربة جداً تشتغل أكثر ما تشتغل على تكبير تعابير الوجوه المؤطرة ضمن إطار الصورة، في إشارة ظاهرة على وجود امتداد غير معلوم النهاية لهذه الوجوه خارج التأطير المقترح، وهو ما يمكن الإحاطة به عبر توصيفات التقرير المصاحب والذي سيمضي في الغالب لتعزيز مقاصد الصورة.

مشاهد زووم إن متكررة تسمح لنا بمتابعة الرئيس السنيورة وهو يلتقي وفوداً شعبية في قصر السرايا بين وقت وآخر، فيها يحرص المصور على إظهار السنيورة من خلف الأيادي المرفوعة في دلالة على مشهد تأييد وحماسة لهذا الفريق، ومرة أخرى لا يبدو هذا النمط من الصور مشغولاً بعرض المشهد كاملاً أمامنا، بل في جعل هذا الاتصال المشحون بالعواطف بين السنيورة والحاضرين هو محور الحدث/الصورة، مع الاستمرار في حذف صور الاعتصامات من سياق التغطيات، ضمن عملية إحلال وإبدال، كانت هي الأساس في لعبة الزووم إن والزووم اوت.

وهكذا كانت تتجلى ما بين تضييق الصورة وتوسيعها الاختلافات المقصودة في رسم أبعاد الحدث، وافتراض معانيه واتجاهاته، في محاولة لبناء تجانسات مستمرة بين تصويرات الخطاب وخطاب الصورة.

غواية الصورة أم غواية اللغة

هل الصورة خرساء؟ أم هي ثرثارة بصورة مسرفة؟

سيصبح هذا السؤال ملحا كلما دنوت من عالم المحللين والكتاب وفرسان اللعبة السياسية وهم يطالعون صور الحرب، ويبتكرون التفاسير لهذه الإثارة البصرية التي شهدناها وما زلنا نشهدها ضمن امتدادات الحرب الأخيرة في لبنان، فالاستجابات المتباينة تجعل من شروط إدراك الصورة محل تساؤل جاد، لا بنحو المساءلة في شأن موثوقية الصورة من عدمها، بل في طاقتها الدلالية، وقدرتها على التأشير، وجدارتها كأداة اتصال، ومساحة التأويل الممكنة فيها.

هذه مسائل قد تستحضرها بشيء من القلق والدهشة وأنت تلاحظ هذا التدافع ناحية ترميم بناء الصورة وجمع آثارها بين المختلفين حول تلك الحرب وملابساتها، من أجل ابتكار المعاني التي تعزز من معادلات الصراع، والذي سيصبح أكثر حدة مع ازدياد توظيف الصورة في فضاء السجال السياسي، وازدياد حضور الصورة في المشهد الإنساني اليوم.

ليس ثمة درجة صفر للنظر ولا صورة في حالة خام كما يقرر دوبري، وعليه ستبقى سيناريوهات التأويل متصلة بذواتنا وتمظهراتها التي مهما بالغت في تجردها ومهما حاولت التفلّت من ذاتيتها تبقى انعكاساً لصورة هذه الذات وقابلياتها، وما يدخل في حساب معارفها ومواقفها، ومتصلة أيضاً بهذه الطبيعة التي تجعل من الصورة دفقاً من المعاني الكثيفة القابلة للتكاثر في سياق وظيفتها الوسائطية.

ولأن الصورة تجهل نفسها سيتبرع سدنة الصورة في كل مرة بفتح طريق إلى معانيها وهم يطلون بعباراتهم وتفاسيرهم جسد الصورة، ليصبح شبيهاً

بانتماءاتهم الإيديولوجية وصياغاتهم المقترحة لهذه الحرب التي يراد لها أن لا تغادر ذروتها الدرامية.

هنا لا تملك الصورة مناعة أمام روغان اللغة، والتي تدعي أنها تتبنّى مهمة ترجمة وتأويل هذا المرئي بالكلمات، فنحن نبصر باللغة ونعبر عن إدراكاتنا من خلالها، وعليه سيكون مقدراً دائماً أن تتسرب إليها ألاعيب اللغة واشتراطاتها، ضمن ممارسات التحليل وأشكال التعبير التي ستضمن لنا شكلاً مفترضاً من العلاقة مع الصورة، شكلاً يتوافق وتشكيلات الخطاب الذي يقود عملية التفكير في الصورة.

فالكلمات تمارس فعلها في جسد الصورة، تحيله نصاً تام الطاعة لشروط اللغة، كما ستأخذه عنوة إلى سعة الاحتمالات، فهي لا تخبرنا بحقيقة الصورة بقدر ما تخبرنا عن الاحتمال الذي ترشحه لاستبعاد الاحتمالات الأخرى، وهي احتمالات تنمو كلما بحثنا للصورة عن سياق تضاف إليه، وتتموضع فيه.

إذن هي غواية اللغة أكثر من كونها غواية الصورة التي تجعل من مندوب إسرائيل في الأمم المتحدة لا يرى في مجزرة قانا الثانية إلا صورة من عرس كبير مفترض يقيمه حزب الله وإيران لنجاحهم في جر إسرائيل لهذا الحدث المأسوف عليه، وهي ما يعين كاتباً مرموقاً لاختزال كل صور القتال والمواجهة الباسلة للمقاومة في صورة الخميني والخامنئي المنتشرة في شوارع الضاحية، ويدفع آخر لتحويل زحف الحشود إلى مهرجان الانتصار من إعلان صريح بمكانة المقاومة في وجدان الشارع الذي تنتسب إليه إلى مجرد حشود خائفة من خراب جديد.

من المؤكد أن للصورة وجوهاً، أبعاداً، مساحة للاختلاف، غير أن ثمة صور عارية، فاضحةً في معانيها، لا تحتمل كل هذه المعاطف التي يتركها المحللون على جسدها، والتي ترمي إلى تزويغ المعاني، وجعل الصورة جسداً مستباحاً لتأويلات خشنة، لا تبيحها إلا شرائع الروغان التي تتيحها استعمالات اللغة.

آنسل آدمز.. التصوير منحازاً للطبيعة

كان الأبيض والأسود فرشاتهم الوحيدة في عالم الرسم بالضوء، خيار البدايات الذي أُخضع لكثير من الاختبارات الجمالية، في هذا المزيج المستحيل تجلت أبهى انعكاسات الظل والضوء في لوح الصورة، بات الواقع أكثر صرامة وأكثر تجرداً من زخرف اللون الذي يغتال عمق الأشياء، أو على أقل تقدير يزيح النظر بعيداً عن الجوهر الغائر في مفردات الصورة.

لم تكن ألواناً محايدة، بل بدت بمثابة الإعلان المسبق عن الانحياز لروح الأشياء، على النحو الذي كانت عليه تجربة أنسل آدمز (1902-1984) في المرحلة الأهم من حياته الضوئية، التي تفتحت على آفاق النزعة البكتروليزم بدايةً، قبل اتصالها بعالم إدوارد وتسن وَألفريد ستابلرز وتمثله لمعطيات الحداثة التي شددت على إيجاد صورة خالصة.

جاءت صوره ملونة بالأحاسيس، بذلك الاصطفاء الدقيق لمستويات الضوء الساقط على مفردات الصورة، والتي جعلت من مهمة استظهار الصورة فعلاً جمالياً هو الآخر، فعلاً متمماً لمعنى الصورة وقيمتها الفنية، حتى كانت تحولات الصورة المونوكرومية مرتبطة بتلك الحساسية الجديدة في إنتاج الصورة في الغرف المظلمة، والتي اجتهدت لاكتشاف تعرجات الضوء في اتساع الصورة، واستثمار كثافة الظلال لإدراك الشروط المعقدة للعلاقة بينهما، فالمكمن الجمالي للصورة هو في تلك التطريزات الدقيقة لمستوى الحضور والغياب بين الظل والضوء.

قراءة الضوء تبدأ من لحظة التصور الذهني للصورة، لحظة تماسها بأحاسيس المبدع، وهو ينتخب لحظة يغمض عليها عين الكاميرا، كان آنسل يتفانى كثيراً في تعميق مفردات الصورة، مسكوناً بذلك الهاجس النغمي لتنويعات الضوء، حتى انتهى به المطاف إلى تطوير ما عرف بـ"Zones

"System" الذي عمد إلى ترسيم مساحات الضوء حسب كثافة انتشارها، ليكـون بمثابـة الـذروة في وعي سلوك الضوء ضمن بناء الصورة، وليصبح الدرس الأهم في سيرة التصوير الاحترافي.

بمثل هذه الحساسية كان يقارب هذا المزيج من اللونين الأبيض والأسود بكثـير مـن الحماسـة، ليمنح الصورة طاقتها التعبيرية، مناخها ومزاجها الفنـي، فهـي بالتـالي جـزء مـن تأملاتـه، رغباتـه ، خبرته الجمالية، ومنظوره الشخصي الذي يمنح الصورة فرادتها في كل مرة يرسم الخطاطة الأولية في ذهنه للمشهد محل التصوير، أو ما اختار توصيفه لاحقاً بـ "visualization" ليسـتقر كواحـد مـن أدواته الفنية، وكثيراً ما كان يحيل في حواراته على هذا الحضـور الـواعي للمصـور في بنـاء الصـورة، بنحو يعزز معنى صناعة الصورة الذي أريد به إزاحة التصورات الأولية التي حاولـت اختـزال فعـل التصوير في مجرد الالتقاط، أي النقل الميكانيكي للحظة الفوتوغرافية.

إنها عملية واعية للتنبؤ بالشكل النهائي للصورة كما يصف آنسل في إصـدار "The Negative"، بها يملك المصور القدرة على رؤية الأشـياء كصـورة نـاجزة قبـل تنفيـذها، والقـدرة عـلى النظـر إلى الأشياء بما هي ملونة وإدراك قيم الأبيض والأسود الكامن فيها، فهي تمرين للحواس على حد تعبيره للإحساس بإيقاع الأبيض والأسود وباقي تنويعات المساحة الرمادية حتى الوصول إلى الأسـود المتـين وتمييزه عن الرمادي الداكن.

كانت الطبيعة في أمريكا بتضاريسها البارزة موضوعته الأثيرة، لذلك اسـتحالت علاقتـه بـوادي يوسمايت في سييرا نيفادا إلى فسحة للاستكشاف الـبصري، تغلغـل معهـا في صـياغة لوحـات فنيـة، ليكتب بها سيرة للأماكن الآسرة، لتلتقي تلك الغايات الجمالية بأخرى بيئية حيـث عُـدّ واحـداً مـن المناضلين لأجل البيئة والداعين لاحترامها ورعايتهـا، مؤسسـاً بـذلك رباطـاً متينـاً بـين الفـن وقضـايا البيئة، إذ كان يرى في الطبيعة رحماً للمعاني التي تحض الإنسانية على الـتراحم والتعاضـد، وبـذلك كان يعلل تشاغله الدائم بهذه الموضوعة حتى في زمن الأزمات التي مر بها العالم من حوله.

تلك الجبال الشاهقة وهي تعانق خيوط الضوء في الصباح وهبته الإشارات الأولى لسلوك الطريق الطويل في معرفة أسرار الإضاءة الطبيعية، وعلاقتها بتضاريس الأشياء، سيطرت تلك المصابيح المضاءة في السماء ساعات النهار على تفكيره، مضى في اختبار حضور الظل والضوء المتنوع في الفضاءات الواسعة، حتى انتهى إلى أفكاره الوضاءة في هندسة الضوء.

وببلوغه ذروة الوعي بجماليات التصوير تحولت الصورة سجلاً للتجارب الشخصية أكثر من كونها توثيقاً للأماكن على حد وصفه، بات يرى في التصوير اقتراباً من العالم الداخلي بقدر الاقتراب من ذلك المعطى الخارجي، لم يعد بالإمكان حصر مهمة التصوير باستنساخ الواقع البصري، بل هي علاقة حب بالدرجة الأولى بين المصور وبين موضوعته، وهي بمثابة الإدراك الأعمق للحظة الأهم في مشهد التصوير.

لذلك وجد المنتصرون لتجربته في تصوير الطبيعة أن ثمة فرادة في بناء الصورة عنده، فهي لا تحكي عن جيولوجيا، أو صخور، أو منحوتات أو حتى طقس، بل تغوص في تفاصيل كل ذلك لتهب المشاهد الإحساس بمستوى الرطوبة، درجة الحرارة، الساعة واليوم والشهر، فهي ما تجهد لبلوغه وتبيانه عبر حساسيته العالية بتمثلات الظل والضوء.(أنظر صورة ص141)

كانت تجربة آنسل كفيلة بإعادة اكتشاف جاذبيات المكان في سييرا نيفادا التي تكرر على زيارتها في مراحل نضجه المبكرة، حتى إذا ما غادر الحياة في 22 أبريل من عام 1984 سيحفر اسمه على واحدة من تلك الأودية والجبال التي أحبها بعد أن منحته الولايات المتحدة الأمريكية ذلك تكريماً له، وهو الذي وصفه أحد أقرانه بأنه كان أمريكياً أكثر من أي أحد آخر لإسهاماته الفوتوغرافية ودفاعه عن الطبيعة في عالم كان يغرق في الأزمات.



المصادر

1. Ansel Adams, The negative, (Little, Brown and Company/ Boston 1981)

2. Ansel Adams: A documentary film transcript
(http://www.pbs.org/wgbh/amex/ansel/filmmore/pt.html)

3. Yuk Nojima, "Black and White Photography" , Sept. 2003
(http://ics.leeds.ac.uk/pg%20study/ma%20showcase/Y.Nojima.doc)

4. Robert Turange "The role of the artist in the environmental Movement", Mar. 1980

5. (www.anseladams.com/content/ansel_info/conservation.html)

الفوتوغرافيا في درجة الصفر

(1)

ثلاثون عاماً مرت على إصدار الناقد الفرنسي رولان بارث لكتابه: العلبة النيرة La Chambre Claire))، وما زالت مفردات هذا الإصدار وأدواته تستحوذ على لغة الباحثين في قضايا الصورة، ظل طيلة العقود الثلاثة الماضية المرجع الأبرز في مجال قراءة الصورة ونقدها، مرجعاً أُختلِف في تأويل دلالاته وتوظيفها، إلا أنه بقي محل إجماع على أهميته وتأثيره في ساحة الدرس النقدي.

الكثير من المؤتمرات عقدت خلال هذه المدة الزمنية، كما خرجت الكثير من الكتب والبحوث والدراسات لتحليل هذا الكتاب، لتحليل الصورة في لحظتها البارثية كما يصف البعض، ويأتي "الفوتوغرافيا في درجة الصفر"، الكتاب الصادر في لندن العام الماضي (2009)، ليتعقب أهم ما نشر من دراسات وتحليلات حول الكتاب على مستوى الثقافة الأنجلوأمريكية فقط، حيث صدرت مبادرات شبيهة على مستوى الثقافة الفرنسية التي ظهر فيها الكتاب أولاً.

والعنوان يشي برغبة لربط أول كتاب لرولان بارث "الكتابة في درجة الصفر" بآخر كتاب، حيث فارق بارث الحياة بعد أشهر قليلة من تسليمه مسودة الكتاب للطباعة، وتوزيعه لنسخ قليلة منه على عدد من أصدقائه في مطلع 1980، وتأكيداً على أن هذا الإصدار الأخير كان بمثابة الإسهام الأول في سياق قراءة الصورة معرفياً، إضافة إلى التذكير بما هو مشترك بين الاثنين، حيث جاء "الكتابة في درجة الصفر" كاستجابة لكتاب جون بول سارتر "ما هو الأدب"، فيما تأسس الكتاب الأخير هو الآخر على النزعة الفينومينولوجية التي حملها كتاب سارتر الآخر حول السيكولوجية الفينومينولوجية للتخيل، وبينهما الكثير من الكلام حول الصورة والذاكرة.

ترجمات عدة خرجت لكتاب بارث، كان في مقدمتها الترجمة الإنجليزية التي قام بها الشاعر الأمريكي ريكارد هاورد في عام 1981، وقد سعى معد "الفوتوغرافيا في درجة الصفر" إلى إحصائها جميعاً، واللافت هو عدم وجود ترجمة عربية ضمن القائمة، ما يفهم منه أن النسخة المغربية عن الإصدار الصادرة في عام 1998 هي ترجمة غير مرخصة، مثلها مثل الترجمات الفارسية التي يشير إليها الكتاب.

كانت العلبة النيرة الكلمة الأخيرة لرولان بارث في التصوير، هكذا يصف البعض، فجهود بارث في عالم التصوير بحسب فيكتور بورغين تسبق إصداره الأخير، في إشارة إلى جهوده في علم السيميولوجيا، حيث تطورت نظرية التصوير بتطور النظرة إلى الممارسات الإبداعية، فالصورة في مرحلة البنيوية كانت مأخوذة كسواها باستقلالية إنتاج المعنى قبل أن ينتقل النص لاحقاً مع بارث وعدد آخر من الأصوات النقدية من مجرد موضوع إلى فضاء ممتد بين الموضوع والقارئ، وبداية الحديث عن نصوص بلا بداية أو نهاية، أو بينصية.

(2)

قدم بارث جهوده النظرية الأولى في مقالات نشرت بالفرنسية وجمعت لاحقاً ضمن إصدار : Image Music Text، عرض فيه مفهومين فاعلين في تحليل معنى الصورة هما :

Denotation/Connotation وهما بحسب الترجمة يحيلان إلى التقرير والإيحاء، أي أن هنالك مستويين للدلالة في رسالة الصورة، أحدهما يتصل بالمعنى الظاهر، وآخر يتمثل في صورة معنى مضمر أو ضمني أو إيحائي.. كان ذلك في مرحلة انشغال رولان بارث بآليات إنتاج المعنى في الأدب، الأمر الذي اختلف في لحظة انتقاله إلى طرائق استجابة المتلقي، إلى التعامل مع أدوات الفينومينولوجيا التي اخترع معها ثنائية أخرى بديلة للمفهومين السابقين ستكون الشاغل الأبرز في كل مراجعة لكتاب العلبة النيرة: Studium and Punctum.

كـل دراسـة في "Photography Degree Zero" سـتقترب بنحـو أو بـآخر مـن حـدود هـذين المفهومين، باعتبارهما جوهر العلبة النيرة، ذلك الأثر الذي تركه بارث في لحظـة بحثـه عـن جـوهر الصورة، وإذا كان الستوديوم صريحاً ومتصالحاً في معناه حيث الإشارة إلى كل ما له صـلة بالثقافـة والتربية في فهم الصورة، فإن البنكتوم يحمل غموضاً مؤجلاً يكفي لرفع سـوية الاخـتلاف والسـجال حوله كما يروي جيمس ايلكينز في دراسته، سجال يتسع ليطال قيمة الكتاب، حين يمضي البعض إلى القول بعدم صلة الكتاب بالتصوير وإنما قضايا التمثيل (Representation) والحداد والتي تصادف فيها استخدام الصور كمحفزات للتذكر، والبعض الآخر يشير إلى وقـوع الإصـدار في منطقـة مـا بـين المقالة والراوية!

الستوديوم كما يشرح مايكل فرايد هو ما يقع ضمن حدود الثقافة العامة، ضمن المشترك بـين الناس، وهو بحسب بارث ما يحمل في داخله "التفضيل" وليس "الحب"، وأن نلتقي بالستوديوم في الصورة يعني أن نقع على نوايا المصور، تمييزاً له عن مفهـوم البنكتـوم، أو الـوخز، الأثـر الـذي قـد يحدث حين تغادر الصورة من أمامنا، وقد يحدث أن نعرف الصورة بنحو أفضل حين تـذكرها عـلى حد بارث وليس عندما تكون موضوعة أمامنا، ولذلك يقترح أن ننظر بعيداً أو حتى نغمـض أعيننـا إذا شئنا أن نرى الصورة بشكل جيد.

ستغيب تحت تأثير هذا القول واحدة من أبرز الصور الرئيسة في تحليل بارث عن العلبـة النـيرة، وهي صورة أمه في الخامسة من عمرها في حديقة الشتاء، حيث يحيل أسباب ذلك إلى أنها لا تتجلى إلا له، وأنها لغيره سوف تكون مجرد صورة كغيرها من الصور، وقد يلامس فيها الآخرون الستوديوم فقط.

ثمة تعارض يحاول أن يقف عنده فرايد على مستوى مفهوم البنكتوم في صيغته البارثية، فبالإضافة إلى البنكتوم الذي نطالعه في القسم الأول من العلبة النـيرة، نطـالع نوعـاً آخـرَ، أو توصـيفاً ثانيـاً لهـذا المفهوم، حين يصبح البنكتوم هو الزمن، هو ذلك الحضور الكثيف للماضي في طرف الحاضر، والمـوت في صورته المستقبلية، فبينما كان بارث يتحدث عن البنكتوم بوصـفه الاسـتثنائي في صـورة حديقـة الشـتاء

نراه يذهب هنا إلى القول بأن كل الصور تحمل بـداخلها بنكتـوم متـأتٍ مـن حضـور فكـرة الـزمن والموت.

(3)

جيمس إيلكينز من جهته يحاول زحزحة العلبة النيرة عن محوريتها في دائرة النقد بتجريـدها من قيمتها كإسهام تنظيري للصورة، لكونها برأيه لا تتجاوز مجرد تجارب شخصية مع عدد محـدود من الصور، وهو في ذلك يتكئ على قراءة مايكل فرايد التي يراها أكثر عمقاً لمفهوم البنكتوم، ويثير تساؤلاً عن ما إذا كان هذا البحث عن ارتباط شخصي بالصورة هـو بطريقـة أو بـأخرى تعبـير عـن العجز في الوصول إلى معنى أكثر تعقيداً للصورة؟

ينقل جيمس لرؤية فرايد حين الحديث عن تقويض الصورة الرقميـة لشروط البنكتـوم بجعـل ذلك الشيء/الموضوع الجزئي في الصورة لا وجود لـه في الشيء الكـلي، والـذي يمكـن أن يكـون هـذا الأخير هو الآخر صنيعة رقمية، وفي هذا إخلال بالتزام وتبعية الصورة للمرجـع الخـارجي، غـير أنـه يختلف معه في كـون هـذه الإمكانيـة تتهـدد فكـرة البنكتـوم بـالضرورة، ففعاليـة "الشيء الجـزء" منفصل عن الرقمنة بلحاظ أن فكرة الجزء متأتية عن فهم معين للبنـاء الـداخلي للصـور والأشـياء، ففي الصور المبنية رقمياً ثمة عناصر مغفلة بانتظار أي ناظر لاكتشافها.

أي قراءة نقدية للعلبة النيرة لا يمكن أن تغفل العلاقة بين الصورة والمـوت لسـطوة حضـورها ضمن الإصدار، ثمة رابطة كما تشرح مارجريت أولين بين الماضي والحاضر في الصورة هـي ما تؤسـس لعلاقة التصوير بالموت، والبنكتوم ما هو إلا طريقة معينة تسـمح لموضـوع مـا أن يكـون غائبـاً في شدة حضوره، أو أن يكون حاضراً في غيابه، كما هو الحال مع حديقة الشتاء التي لا نرى لها صـوراً ولا نعلم إن كانت موجودة خارج المخيلة، ومثلها القـلادة المفقـودة التـي يتحـدث عنهـا بـارث في صندوق العائلة.

ستحرض صورة الموت في خطاب بارث جاي بروسر إلى قراءة تأثيرات البوذية في نظرية بـارث، بعد زيارته إلى اليابان وتعرفه على البوذيـة ومـيلان نصوصـه اللاحقـة إلى اسـتدعاء روح النصـوص البوذية، فكتاب بارث بحسب جاي قائم على فكرة الصدمة، الصدمة التي أحدثتها وفاة أمّه، حتـى رأى أن كل صورة تستحضر الموت، تشير إلى أن من فيها ميت أو في طريقه إلى المـوت، ثمـة صـوفية في العلبة النيرة تسافر بين بوذية التبت والزن، هذه الصوفية التي قادته إلى النظر في الفراغ ما بـين الأشكال، ما يجعل الباحث يميل إلى القول باقترابه من كتاب الموتى التبيتي البـاردو تـودول Bardo- Thödol، وكان قد سعى في سياق تحليله إلى ربط البنكتوم بمفهوم الساتوري في بوذيـة الـزن، كـما قارن بين مفهوم الموت في الصورة وفكرة الفقد والألم والصدمة عند بارث وما يقابلها عـلى مسـتوى "الكوان" والصدمة ضمن عقائد الزن.

لم يكن جاي بـروسر الوحيـد مـن الدارسـين الـذي حـاول اكتشـاف الـنص مـن خـلال علاقاتـه الخارجية، أي صلته بنصوص أخرى، فهذا جين غالوب يختار مقاربة العلبة النيرة بالإفادة من كتاب رولان بارث "لذة النص" حيث سيجد في مفهـوم البنكتـوم ظـلال مفهـوم اللـذة كـما نحتـه بـارث، لتصبح الصورة جسداً كما كان النص الذي ظل مرتبطاً بفعل الكتابة في إصداره المذكور إلا في إشارة واحدة عابرة تضمنت وسائط أخرى، كـذلك تقـرأ مارغريـت ايفرسـن إشـارات دالـة عـلى تـأثيرات فرويـد وجـاك لاكـان في التكـوين النظـري للإصـدار مـن خـلال اسـتدعاء مفهـوم الرضـة النفسـية (Trauma) التي نشأت عـن وفـاة الأم، ومفهـوم التحـديق عنـد لاكـان الـذي تعتقـد بأنـه مسـاو للبنكتوم عند بارث، بينما وجد فيه ادواردو كادافا و باولو كورتيس روكا كتاباً عـن الحـب والإثـارة الجنسية، وأنه امتداد لكتابه الآخر "شذرات مـن خطـاب العشـق" حيـث رغبـة اللغـة في ملامسـة جسد المحبوب والعالم الذي يتواجد فيه، والحديث عن التصوير على حد وصف بارث هـو حـديث عن الحب، وليس ثمة حب بلا صور ولا صور بلا حب، وفي الوقـت نفسـه تتمثـل الصـورة في رؤيـة بارث كما يرويان كمحرض للسؤال عن الهوية، فالتصوير يعمد إلى تفكيك ماكر لـلـهوية، فهنـاك في

الفضاء الفوتوغرافي لن تشبه الذات ذاتها، ستصبح عملية التصوير اسماً لتدمير أي وعي بالهوية.

(4)

ورجوعاً إلى الستوديوم والبنكتوم، سيحدثنا الباحثان عن قناعتهما بوجود فارق زائف بين الاصطلاحين اللذين أتى بهما بارث، فإذا كان الستوديوم محكوماً بالتكرارية والتربية وما يتصل بالثقافة، وكان البنكتوم مرتبطاً بما هو متفرد وطارئ في الصورة، فإن ثمة علاقة بنيوية بين التكرار والفردانية تتكرر في إصدار العلبة النيرة من خلال النقاش حول هذين الاصطلاحين.

لا يتبع الستوديوم والبنكتوم بشكل كلي الصورة ولا مزاج تصورها، وليسا مرتبطين فقط بالصورة وحدها ولا تحديقات البصر وحدها، بل هما مجموعة نقاط الالتقاء بين تاريخ الصورة وتاريخ التحديقة، ولذلك كان بارث يقول أن البنكتوم هو ما أضيفه أنا إلى الصورة وفي ذات الوقت هو موجود فيها.

وفي مثال البورتريه الخاص بعائلة من الزنوج، سيحدد بارث موضع البنكتوم داخل الصورة بداية في الحزام العريض للبنت، وبعدها قرر أنه القلادة، رابطاً ذلك برؤيته السابقة لقلادة مماثلة لدى واحدة من أفراد العائلة والتي ماتت وتركتها في خزينة موصدة، وهنا سيستحضر بارث ذاكرته وذاكرة العائلة من خلال اللغة والثقافة وهو ما يعني اندماجاً لمفهوم البنكتوم مع عناصر الستوديوم.

الصورة هي ليست مجرد نظرة إلى الخلف، يقرر بارث، لا تصور لحظة ميتة فقط، وإنما تزيحها إلى المستقبل، فالصورة هي بعث للأحياء للحظة متفردة لا تتكرر.. وهذا المستقبل ليس مكاناً يتجاوز حدود المعرفة والعواطف الثقافية.. وإنَّما هو حقل أعمى، كما هو المستقبل، يبقى مجهولاً بالنسبة لنا... كأنها الوعد بعلاقة بين ماضٍ رحل ومستقبل غير معلوم مازال في طريقه للوصول.

ومع أنَّ الصورة تؤسس لعلاقة وجودية مع الشيء المصور، إلا أنها تقترح تمثيلاً موضوعياً أو مخلصاً لهذا الشيء، وهذا ما يجعل من إصدار العلبة النيرة يتجه إلى وضع مسافة بينه وبين العلاقة بين الصورة والحقيقة على وجه التحديد، فكما يحكي الباحثان فإن ما يتشكل أمام الكاميرا هو جسد فوتوغرافي بالدرجة الأولى، فهو ليس حقيقة قبل الكاميرا، وإنما انوجد في لحظة الجلوس قبال الكاميرا، فالعلامة الشاهدية عند بارث لا يجري ربطها بالحقيقة وإنما بالجسد .

هنا نطالع مقارنة بين البنكتوم والشاهد (Index) كما يرد في الدرس الألسني، فكلاهما اسم على حد تعبيرهما لتلك الشظية المتبقية من الصورة الكلية الغائبة، هي تجربة الجزء الصغير أو تشظيات التجربة التي نسميها التصوير الفوتوغرافي، فالصورة بما هي شظية تقترح علينا قراءتها كبقايا جثة هامدة، وهذا ما يجعل بارث ينظر إلى سلسلة الصور الخاصة بأمه باعتبارها شظايا وأجزاء، كحلم متشظ.

(5)

ذات الصورة التي تظهر فيها تلك العائلة سيحاول كارول مافور أن يتتبع من خلالها تجليات التحيز العنصري في استخدامات الصورة داخل العلبة النيرة، ففي مقابل حديقة الشتاء التي لا نراها في الإصدار هنالك صورة تلك العائلة من السود التي تشغل حيزاً بارزاً من تحليلات بارث، لنقرأ فيها وصفاً يفترض فيه أن الصورة تمثل محاولة للنهوض الاجتماعي من خلال استدعاء سمات الرجل الأبيض في شيء من السذاجة! وهذا ما يوحي بأن الأبيض في فرض بارث هو الصورة المثال.

يعود بنا كارول إلى بدايات التصوير، ليذكرنا بحضور النزعة العنصرية في تكوين هذه الممارسة، فهناك من يرى بأن ثمة إشارات يمكن تدارسها تتصل بعلاقة تطور الإضاءة في التصوير والوجوه البيضاء، حيث اتخذ الفنيون قناعة بصعوبة تصوير الوجوه السوداء، وأن الأضواء الساحرة في هوليود جاءت لتبرز تلك الوجوه النسائية تحت وهج الضوء الأبيض.

على نفس النول تأتي مطالعة الباحثة شاون سميث في صورة العائلة، لتفحص الوصاية الأبويـة للجنس الأبيض كما تتمثل في قراءة بارث لهذه الصورة، فالستوديوم الذي ترشـح عـن قـراءة بـارث للصورة يستبطن إشارات تدعو القارئ إلى النظر في التمثلات المتحيزة للصـورة كجـزء طبيعـي بـدلاً من أن يكون موضع مساءلة واختبار، حتى في انتقاله إلى وصف البنكتوم، إلى حذاء المـرأة المعقـود الذي استولى على مخيلته أولاً، قبل أن يختار موضعا آخر هـو القـلادة التـي تلبسـها المـرأة والـذي يحمله على استذكاره عمته، هنالك يصر بارث على وصف شيء غير موجود في الصورة، وهو شريـط رهيف من الذهب المحبوك، بينما ما يظهـر في الصـورة هـو قـلادة مـن اللؤلـؤ، فضـلاً عـن وجـود سيدتين تحملان نفس العقد في الصورة وليست واحدة، وهـذا مـا حـدا بالباحثـة إلى التأكيـد عـلى وجود محو وطمس لتفاصيل الصورة لصالح الصورة التي في مخيلة بارث عن عمته.

هكذا وجد الأنجلوأمريكيون العلبة النيرة، لغة حية ممتلئـة بالأسـئلة، لكنهـا سـاحة للاخـتلاف، فهو بحسب معد "الفوتوغرافيا في درجة الصفر" جيوفري باشن لا يعدو أن يكون كتاباًَ عن تـاريخ الصورة وليس نظرية نقدية بالمعنى الدقيق، وبخلاف الكتب التاريخيـة التـي تحـاول أن تجعـل لهـا مسافة من الموضوعية اختار بارث أن تكون دهشة المؤلف وصـوته حـاضرة في كتابـة هـذا التـأريخ، بارث الذي لا يعدو أن يكون هاوياً ومحباً للصور باعترافه، والـذي يـذكرنا دائمـاً بذوقـه وتفضـيلاته، وهذا ما يظهر في ما انتخبه من صور ضمن الإصـدار والتـي لا تـدعي أنهـا تشـتمل عـلى كـل أنـواع واتجاهات التصوير، لذلك نجد غياب الصورة الفنية على سبيل المثـال عـن دائـرة التحليـل، فتحليـل الصورة عند بارث أهم من الصورة ذاتها، وربما أثـار الـبعض تسـاؤلاً عـن تغـاضي بـارث عـن دراسـة التطبيقات الطليعية على مستوى الصورة رغم اتصاله بمعطيات هـذه المرحلـة عـلى مسـتوى الأدب، الأمر الذي يرجح فيه الباحث أن يكون تعبيراً عن رغبة لدى بارث في إيجاد صيغة طليعيـة في كتابـة التاريخ، تنطلق من كون التصوير بعمومه تجربة متاحة عبر كل الصور، أياً كان نوعهـا، وأن مسـألة التقييم الفني غير ذات قيمة على هذا المستوى، وهنا يقـارن الباحـث بـين هـذه التجربـة وتجـارب

أخرى سعت إلى تأريخ التصوير من خلال استدعاء رواد التصوير وأعمالهم الفوتوغرافية، والتي ربما نجحت في وصف تلك الأسماء والأعمال، بيد أنها لم تستطع أن تقدم التصوير كظاهرة تاريخية وممارسة ثقافية.. وهكذا استطاع بارث أن يقدم لنا البدايات الأولى لتأريخ عملية إدراك الصورة، بالانطلاق من ذاته، من علاقته الخاصة بالصورة، فهو كما يكرر في إصداره المرجع الخارجي لكل الصور.

الفهرس



كان أهم تحول في مشوار التصوير الضوئي مرتبطاً بالخروج من لحظة الحلم، بالخروج من ذلك الثقب الضيق الذي كان يمرر الضوء ليعكس صور الأشياء كما كان يعكس نوايا الإنسان الأول في اكتشاف الصور الضوئية من أول طل على جدران الكهوف إلى انكسارات الضوء واكتشاف الغرف المظلمة، فقبل أن توجد قواعد ومقاييس التصوير الضوئي التي عرفناها في مطلع القرن التاسع عشر وجد الإنسان المشغول بالضوء وانعكاساته والحالم بتثبيت صورته على جدران الحياة، يختلف الدراسون في تحديد النقطة الأولى للإرهاصات الأولى لفكرة التصوير الضوئي، لكن مايعنينا هو اتفاقهم على وجود الفكرة في حيز الحلم في تاريخ الإنسانية السحيق،

مابين الحلم والواقع جسر طويل اجتازته فكرة التصوير قبل أن نحظى بأول جهاز للتصوير مع بداية القرن التاسع عشر ذلك الجهاز الذي كنا انتظرنا ولادته في عالم الفيزياء والبصريات فجاءتنا أخباره من مختبرات الكيمياء، كيمياء سخية دخلنا معها بداية إلى لحظة الأبيض والأسود عبر خليط الأملاح والمستحلبات والمرشحات قبل أن نقف على تخوم اللون في النصف الأول من القرن العشرين.



فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة
عمان - الأردن - تلفاكس +٩٦٢ ٦ ٤٦٥٠٨٨٥
Fadaat For Publishing & Distribution
Amman - Jordan • dar_fadaat@yahoo.com



لوحة الغلاف
Kosuth, Joseph: One and Three Chairs